Münster.1931.№27 Phil. Diss.

Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Joseph Lammers
aus Emsdetten (Westf.).

Paderborn.
Druck von Ferdinand Schöningh.
1931.

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juli 1929.
Dekan: Herr Prof. Dr. Münscher.
Referent: Herr Prof. Dr. Münscher.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Gedruckt mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität.

Herrn Universitätsprofessor
Dr. phil. Karl Münscher
zugeeignet.

Inhalt (I).

Seite

Vorrede 13
Aischylos 17
Phrynichos und Pratinas 55
Sophokles 71
Euripides 85
Rhesos 125
Seneka 130
Octavia praetexta 137
Entwicklung der Halbchöre
a) nach Vorkommen 143
b) nach Gestaltung 145
Entwicklung der Doppelchöre
a) 147
b) 154
Doppelchor und Urform der Tragödie 160

Aischylos.

Αἰγύπτιοι 40
(Βασσάραι . . . . . 42)
Δαναΐδες 41
Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας 33
Εὐμενίδες 34
Ἥδωνοί 42
Ἡλιάδες 43
Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί 45
Ἱκέτιδες 17
Κάβειροι 48
(Μέμνων . . . . . 50 Anm. 5)
Μυρμιδόνες 50
Ὅπλων κρίσις 52
Περῥαιβίδες 53
Τροφοί 54
(Χοηφόροι . . . . . 39 Anm. 1)

Phrynichos.

(Αἰγύπτιοι und Δαναΐδες . . . . . 64)
Τάνταλος 65
Φοίνισσαι 55

Pratinas.

Seite
Χορὸς τραγικός 65
Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες 70

Sophokles.

Αἴας 71
Εὐρύπυλος 78
Θαμύρας 81
Ἰχνευταί 72
Λήμνιαι 82
Νιόβη 83
Τρωίλος 84

Euripides.

Αἴολος 106
Ἀλέξανδρος 107
Ἄλκηστις 85
Ἀντιόπη 109
Ἐρεχθεύς 115
Θησεύς 117
Ἱκέτιδες 94
Ἰνώ 118
Ἱππόλυτος 87
Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι 103
Ἴων 102
Οἰνεύς 119
Ὀρέστης 103
(Πηλιάδες . . . . . 120 Anm. 7)
Σθενέβοια 121
Τρῳάδες 100
Φαέθων 122

Ῥῆσος 125

Seneka.

Agamemnon 131
Hercules Oetaeus 133

Octavia praetexta 137

(Χριστὸς πάσχων . . . . . 144 Anm. 4)
Achilles (des Antonio Loschi) 142

Inhalt (II).

Abfassungszeit von Dramen, durch Doppelchöre bestimmt: 136, 152 f.
Achaios: Ἄθλα: 46.
ἄγειν und Komp. in szenischer Bedeutung: 48.
ἅγιος: 29.
Aischylos: Charakterisierung von Nichtgriechen: 24; drei Schauspieler: 38, 55; Vorliebe für Doppelchöre: 38, 148.
Ἀργὼ ἢ κωπευσταί: Titel: 20 Anm. 10; Vergleich mit Hiketiden: 49.
Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας: V. 369 keine Teilung: 34; Exodos: 33 Anm. 2; Vergleich mit Hiketiden und Persern: 34.
Εὐμενίδες: die προπομποί (V. 1032): 35 f.; das Schlußlied: 36; Hindeutungen auf die προπομποί: 37; Vergleich mit Hiketiden: 38; V. 140 ff.: 38 Anm. 4.
Ἡλιάδες: fr. 68 ff. N.: 43 f.; Vergleich mit Eur. Phaeth.: 45, 152.
Ἠδωνοί: fr. 60 N: 43 Anm. 2.
Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί: Titel: 46; ein Satyrspiel: 47.
Ἱκέτιδες: Sklavenchor (Interpret. von V. 825 ff.): 23 ff.; Einführung der Mägde: 22; ihr Einzug, wie lange stumm?: 20; Süßkands Gründe gegen den Doppelchor: 17 f.; Chordialog in V. 1044 ff.: 18 f.; V. 1064 ff. nicht vom Doppelchor vorgetragen: 19 f.; die Aigypter- und Mägdeszene: 161; Menschenmassen auf der Bühne bei V. 911: 22 Anm. 7, 158; Verhältnis der Chor- und Schauspielerdialoge: 161; Vergleich mit Soph. Ichn.: 31; archaische Gestalt des Doppelchores: 159; Abfassungszeit: 17, 22, 32 Anm. 5; Metrik der Exodos: 19.
Κάβειροι: das γελοῖον: 50, 149 Anm. 2.
Μέμνων: 50 Anm. 5, 64 Anm.
Μυρμιδόνες: fr. 131 N: 51.
Ὀστολόγοι: 149 Anm. 2.
Πέρσαι: V. 140: 56; Vergleich mit Phryn. Phoen.: 58 Anm. 2.
Προπομποί: 35.
Προμηθεύς: Epiparodos bei V. 397: 129 Anm. 2; schol. 440: 51 f.
Τροφοί: Titel: 54 Anm. 3.
Χοηφόροι: 39 Anm. 1.
ἀμίς: 26 f.
Ἄμυκος, Satyrspiel: 55 Anm. 1.
ἀντῳδή: 55.
Archaismen der Tragiker: 62.
Arist. Vesp. schol. 313: 98, 118.
Aristot. poet. 1449 a 9 ff.: 165 f.
Athen. XIV 630 C: 166.
Aufführungen durch Söhne der Tragiker: 55, 62.
Auftreten von Personen und Chören angezeigt: 98 f., 105 f.; Erkennen beim Auftreten: 111 f.

Bakchosgesänge in der Tragödie: 120.
βαθύμιτρος: 29.
βᾶρις: 26.
Botenbericht vor der Parodos: 118.

Bühnenherrichtung vor Beginn des Stückes: 64 Anm.

Chor: Abnahme seiner Bedeutung: 129 f., 159 Anm. 3; — als Gesandtschaft: 51, 121; — sitzend: 56, 61 Anm. 1, 94 f.; Verbiegung seines ἦθος: 142; — der römischen Tragödie und griechischer Nebenchor: 154 f.; Zersplitterung in Einzelchoreuten: 13, 38 Anm. 4; Zahl der Choreuten: 20, 36, 49, 51 Anm. 1, 53, 149.

Chordialog: vgl. die einzelnen Dramen, bes. 18 f., 22, 34, 158 f., 161; — kein volles Strophenpaar: 103; — bei ganz oder fast leerer Bühne: 38, 115; — gegen Schluß von Strophe und Antistrophe: 128.

Chorgesang: und Schauspielervortrag: 102; — Konnex mit der Handlung bei Seneka: 132.

Chorlyrik: Äußerungen über Musik in der —: 69.

Chorteilung: auf Grund verschiedener Meinungen der Choreuten: 87; — aus andern Gründen: 146; — in der Parodos: 87, 94, 101 f.; doppelte — in einem Drama: 77, 97, 129. [Vgl. „Halbchöre".]

Chorstichomythie: 22, 33, 163.

δέχεσθαι: 163 f.

Diogen. Laert. III 56: 166.

διόλου: 114.

Dirke: 110.

disperdere: 113.

Doppelchöre: Handlung, Dialog, Wechselbeziehungen: vgl. die einzelnen Stücke; Urteile über —: 15, 147; Mischgebilde von Doppel- und Halbchor: 94; — und stumme Masse: 93; — in der Komödie: 168; drei Chöre: 15, 33; Vorkommen der —: 147 ff.: innere Begründung der Entwicklung 148, drei Entwicklungsstufen 154. Gestaltung der —: 154 ff.: Dauer der Anwesenheit in der Orchestra 154, Stelle des Auftretens im Drama 155, Zahlenverhältnis der männlichen und weiblichen Chöre 155, alle Nebenchöre in der Rolle von Begleitern 155 f., Doppelchor und Schauspieler 156, Gleichzeitigkeit des Auftretens 156 f., Choregie 158, Wechselbeziehungen der Chöre 158, Chordialog 158 f. — Diskrepanz der Entwicklungsreihe nach Vorkommen und Gestaltung 159 f., Zusammenfassung 160.

Doppeltitel der Tragödien: 45.

dorisches α: 165 Anm. 2.

δούπιος: 28.

δύϊος: 25.

Δύσμαιναι: 70 Anm. 7.

ἐλαύνειν φυγήν τινα u. ä.: 91 Anm. 7.

Ennius: Alexander: 107; Iphigenie: 105.

ἐπεισόδιον: 164 f.

ἐπιπάροδος: 38 Anm. 4, 129 Anm. 2; antike Definitionen der —: 157; — und Chorteilung: 71, 79 f., 129 Anm. 2; — und Doppelchor: 13 Anm. 3, 124, 157.

epirrhematische Komposition: im Chordialog: 163 f., 165; — in der Komödie: 168.

ἔρχεσθαι und Komposita in szenischer Bedeutung: 52.

Euripides: Nachahmer des Aischylos in technischer Hinsicht: 151; späterer Einfluß 153; schol. Eur. Hipp.: 88, 114; seine Doppelchortechnik: 93, 109, 124, 156 f.

Ἀλέξανδρος: fr. 52 f. N: 108.

Ἄλκηστις: V. 213 ff.: 87.

Ἀνδρομάχη: V. 355 ff.: 92.

Ἀντιόπη: τὸν μετὰ „Θήβης ἢ" Δίρκης (scil. χορόν), Lesart zweifelhaft: 110 Anm. 5; Chor: 111 ff.; ἐπεισόδια: 113; Aufführungszeit: 152 Anm. 10.

Βάκχαι: 43; V. 434 ff.: 122.
Ἑλένη: V. 1630: 91.
Ἐρεχθεύς: Hauptchor: 116.
Ἡρακλῆς: 103 Anm. 2.
Ἱκέτιδες: ungenaue Angaben darin: 94; Siebenzahl: 99; V. 598 ff., Halbchöre der Mütter und Dienerinnen: 95 ff.; ab V. 1125 Knabenchor oder Monodie?: 97 ff.
Ἱππόλυτος καλυπτόμενος: 88 Anm. 3, 117 Anm. 7, 136.
Ἱππόλυτος στεφανηφόρος: Bezeichnung des Jägerchores: 92 f.; Umfang seiner lyrischen Partie: 89 f.; V. 776 ff.: 93 f.; Gedankenverlauf in V. 1102 ff.: 90.
Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι: Lob der Klytaimestra durch den Chor: 103 f.; V. 592 „ἄνασσαν ἐμήν": 104; Sonderstellung der Anapaiste 590 ff.: 105 Anm. 1.
Ἴων: Chordialog zur Belebung der Bildbetrachtung: 102; V. 205 ff.: 163 f.
Σθενέβοια: trilogische Anlage: 59.
Τρῳάδες: Auftreten der Halbchöre hintereinander: 101; szenische Wirkung des Eingangs: 141.
Ὑψιπύλη: 120 Anm. 2.
Φαέθων: Bezeichnung der Choreuten: 123; Abfassungszeit: 122.
Φιλοκτήτης: 121.
ἐξάρχειν τὸν διθύραμβον: 164.
ἔξοδος: 34, 164,

Giebelrelief im athenischen Dionysostheater: 54 Anm. 9.
Glaukos von Rhegion: 61 Anm. 2.

Halbchöre: vgl. die einzelnen Stücke; —: p. 210—217: Vorkommen, 2 Teilungen in einem Stück, Dauer, bevorzugte Teilungsstellen, Schauspieler bei Chorteilungen, Dialog, Versmaß, Gründe der Teilung, Zusammenfassung. [Vgl. „Chorteilung."]
Hesychiden: 35 Anm. 5.

ὑποκριτής: 164.
ὑπορχήματα: 66.
ἴχαρ, ἴχωρ: 28.
Imperative: als Selbstanrede: 67, 95 125; — metaphorisch: 67.
Iphigenie: 105.
Ἰσθμιασταί: 46.

Κενταύρους statt Περραιβούς (Athen. XI 476 C): 53 f.
Knabenchöre: 98, 117.
Kongruenz, metrische — in Strophe und Antistrophe: 18 f.
Kontamination: 153.
Κραναοί: 35 Anm. 5.
Kratinos: Ὀδυσσῆς: 168 Anm. 3.

Lakonische Chöre: 168.
Lieddialog als Urform der Tragödie: 161 f.
λιπών: 59.
Livius Andronicus: Ino: 118 f.
Loschi: Achilles, abhängig von Seneka: 143.

μάρπτις: 25, 31.
Menschenmassen in der Orchestra: 22 Anm. 7, 38.
Metrisches: 19, 27, 38, 44, 52, 64 Anm., 66, 72, 75, 77, 82 Anm. 2, 98, 102, 106, 127, 136, 139 Anm. 2, 146, 151, 162.
Musikalischer Streit um 500 v. Chr.: 69.

Neuerungen dramatischer Technik: 62 Anm.
Niobe, 14-Zahl der Kinder: 83.

Octavia praetexta: Chor von älteren Römern?: 137 f.; Stellung des Chores zu Oktavia und Poppaea: 138 ff.; V. 791: 140; kraftlose Haltung des Chores: 141; — als Vorbild des Antonio Loschi: 142.

Pacuvius: Antiopa: 110, 113; Armorum iudicium: 53: Periboea: 119 f.

παραχορήγημα: 50 Anm. 5, 125, 158.
Parallelität in der Entwicklung von Chor u. Doppelchor: 159 Anm. 3.
Parodie der Tragödie: 32 Anm. 5.
Partizip: Mask. statt Fem., Sing. statt Plur.: 29, 91.
Phrynichos: Ἄλκηστις: 149 Anm. 2.
Ἀνταῖος: 69.
Πλευρώνιαι: 32, 45 Anm. 7.
Φοίνισσαι: fr. 8 N: 56 Anm. 4; Vergleich mit Aesch. Pers.: 58 Anm. 2; Phrynichos und Themistokles: a. a. O.; fr. 9 N: 58 Anm. 3; trilogisch?: 59 f.; der Frauenchor: 60; —: 61 Anm. 2: Aufführungsjahr, Todesjahr des Dichters, Lokal des Stückes, dramatische Handlung, Botenbericht, Schauspielerzahl, Tetrameter.
πνῖγος: 19.
Poll. IV 123: 167.
πολυαίμων: 26.
Polyphrasmon: 43 Anm. 2.
Pratinas: fr. 1 Diehl (II p. 124), ein χορὸς σατυρικός: 65 f.; darin Selbstanreden und solche an ein Dionysosbild: 67; Lesart φρυναίου: 68 Anm. 2; — Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες, ein Satyrdrama: 70.
προκάμνειν: 25.
Prolog: als Alterskriterium: 62 Anm., 68; — Entstehung: 64, 164.
πρόσπολοι: 37.
ψό: 47.

Radebrechendes Griechisch: 24; Stärke des Fremdkolorits: 30.
Responsion: metrische: 72, 75; jambischer Trimeter in epirrhematischen Partien: 162; — und Personenwechsel: 18 f., 38 Anm. 2, 102, 127, 129.
Ῥῆσος: Vierteilung des Chores?: 127; kein zweiter Chor nach V. 675: 127; Hervortreten des Chores: 129 f.
ῥῖπαι πατρός (Aesch. fr. 68 N): 43.
Römische Tragödie: Fragmente: 13 f.; ihr Chor und die Nebenchöre der griechischen Tragödie: 154 f.

Satyrn: Bezeichnung als Tiere: 47.
Satyrspiele: 159 Anm. 3; archaische —: 66, 149; Bedeutung des Chores: 68, 77 f., 145 f.: — und Prokeleusmatiker: 66; — und Prolog: 68; — und Komödie: 66, 69; Ersatz der —: 50, 149 Anm. 2.
Schauspielergesänge: 32, 77, 162, 169 f.
Selbstanrede ohne Pronomen der ersten Person: 96.
σεμνότης: 31, 50, 149.
Seneka: Probleme seiner Dramen: 131 Anm. 2; undeutliche Chorzeichnung: 131, 133; metrische und chorische Entwicklung: 136; Ausschluß des Chors vom Dialoge: 135; Nachahmung der Griechen: 135 f.; Abfassungszeit und Doppelchor: 136.
Agamemnon: Unterscheidung der Chöre: 131.
Hercules Oetaeus: keine τριχορία: 134.
Phaedra: 136.
σκώπευμα: 47.
Sophokles: von Aischylos abhängig: 82, 150; Chorteilung in den Stücken der Frühzeit: 72, 144; Zusammenfassung über —: 85.
Ἑλένης γάμος: 84.
Εὐρύπυλος: Personenverzeichnis: 78 Anm. 3; fr. 91 (Diehl) V. 10: 79; kein Ortswechsel: 80.
Θαμύρας: Doppelchor und Abfassungszeit: 82.
Ἰχνευταί: Chorteilung: 73 Anm. 2; V. 166 „προσβιβῶ λόγῳ“: 76; eine 2. Chorteilung: 76; Stärke des Chors: 78; Vergleich mit Aesch. Hicet.: 31, mit Soph. Aiax: 72.
Νιόβη: Aufführungszeit: 83 Anm. 6.
Σαλμωνεύς: 49.

Sositheos: 69 Anm. 7; 159 Anm. 3.
Sparsamkeit bei tragischen Aufführungen: 125, 158.
Stichomythie: Entstehung: 163; chorische — als Alterskriterium: 22, 159, 161 ff.
στιγμός: 26.
stumme Massen: 13, 57, 93, 105.
stummes Agieren während einer Chorpartie: 75 f.
Suidas: 45 Anm. 7.

τάπιτα: 28.
Tetrameter und Trimeter in der Tragödie: 64 Anm.
θαλαμοποιοί: 40.
θέλεος ἀθέλεος: 29.
Themist. orat. 26, 316 d: 167.
Thespis: 162, 167.
θεωρός, θεωρία, θεωρίς: 47 (bes. Anm. 11).
Θήβη ἢ Δίρκη: 110 Anm. 5.
θίασος: 42, 54, 55 Anm. 1, 70, 150.
θυμέλη, θυμελικός: 59 Anm. 3.
τιλμός: 26.
Tragödiennamen: 150 f.
Tragödie und Komödie, Unterschied: 69, 78.
τριχορία: 15, 92, 134, 148 f., 168.
trilogische Komposition: 59 f.
τρίζυξ οἶμος: 74.
Tropus: 169.
Trunkenheit auf der attischen Bühne: 49.
Tzetzes περὶ τραγικῆς ποιήσεως: 157 f.

Urform der Tragödie: 34, 160 ff.; Formenfolge: 162, 167, 169; antike Hinweise auf die schauspielerlose Urform: 165 ff.

Wiederaufführungen von Tragödien: 153.
Wortverdoppelungen in Chorliedern: 31.

Zeitgeschichtliches in den Tragödien: 151.
ζυγά (und στοῖχοι): 13.

Vorrede.

Vorliegende Abhandlung ist die deutsche Umarbeitung der in lateinischer Sprache von mir bearbeiteten Preisaufgabe, die die philos.-naturw. Fakultät der Universität Münster i. W. für das Jahr 1928 stellte: Disputetur de choris duplicibus in Graecorum Romanorumque tragoediis. Bei der deutschen Niederschrift wurden mehrere Kapitel verkürzt, besonders zu langwierige Einzelinterpretationen gestrichen. Die Einleitung ist mehrfach geändert, die Schlußkapitel sind ganz neu. Eingangs weise ich hin auf die Grenzen, innerhalb deren meine Arbeit erfolgen muß, mögen sie aus dem Thema selbst oder dem äußerlichen Umfange der Arbeit sich ergeben. Unbehandelt bleiben die Doppelchöre in Komödie und Chorlyrik; ob nicht auch sie lohnende Bearbeitung verdienen? Mancherlei sonst, woran mein Thema streift, blieb unberücksichtigt; die stummen Massen, die öfters als Begleiter oder Krieger die Orchestra betreten, ferner die Auflösung des Chors in στοῖχοι und ζυγά, schließlich[1] die vollständige Zersplitterung in Einzelchoreuten[2]. Die Erscheinung der doppelten Parodos des Chors, deren zweite das Altertum ἐπιπάροδος nannte, konnte nur im Vorbeigehen kurz berührt werden, obwohl durch sie eine Art Doppelchor hervorgerufen wird[3]. Während ich die Fragmente der drei großen Tragiker[4] mit ziemlicher Mühe und oft geringem Erfolge auf Doppelchöre hin untersucht habe, habe ich die sog. „Kleineren Tragiker" als unergiebig vernachlässigt; dagegen durften Phrynichos und Pratinas schon wegen der weiten und zum Teil neuen Literatur über sie nicht übergangen werden[5]. Von den römischen Tragödien sind Senekas Stücke und die Oktavia behandelt. Die Fragmente der altrömischen Tragödie

[1] Solcherlei Teilungen sind aus dem Text der Tragödien schwerlich zu folgern; Chr. Muff (Die chorische Technik des Sophokles, Halle 1877) und R. Arnoldt (Die chorische Technik des Euripides, Halle 1878) haben im Sophokles bzw. im Euripides zu viel erkennen wollen. Schon die Scholiasten zweifeln; so mißtrauen die Scholien zu Aristophanes' Fröschen 354 und 372 dem Aristarch.

[2] Vgl. Aesch. Agam. 1348.

[3] Der Doppelchor in Senekas Hercules Oetaeus wirkt in der Tat nicht viel anders als eine gewöhnliche Epiparodos (vgl. diese Arbeit pp. 137, 157 f.).

[4] Zitiert nach A. Nauck, Tragicorum Graecorum fragmenta[2], Leipzig 1889.

[5] Die Überreste der hellenistischen Tragödien bei Seite zu lassen, riet mir Herr P. F. Schramm, dessen Dissertation jüngst erschien: Tragicorum Graecorum hellenisticae, quae dicitur, aetatis fragmenta (praeter Ezechielem) eorumque de vita atque poesi testimonia collecta et illustrata, Münster 1929.

sind nur gelegentlich herangezogen. Einmal ist außer Ribbecks[1] Sammlung und zum Teil zweifelhaften Rekonstruktionen im Gegensatz zu den griechischen Tragikern zu wenig Vorarbeit[2] geleistet; sodann ist gerade die Frage der Kontamination und der daraus besonders für mein Thema sich ergebenden Möglichkeiten ungeklärt und bleibt wohl dunkel; so erschien solche Mühe nicht fruchtbringend.

Meine Arbeit erstreckt sich im Rahmen genannter Grenzen auf alle die Fälle, in denen zu dem ersten Chor ein zweiter hinzutritt, oder der erste sich in zwei Teile spaltet. Dabei lassen des Euripides Hiketiden immerhin Zweifel, ob es sich bei den sieben Müttern mit ihren Dienerinnen um Doppelchor oder Halbchöre handelt[3]. Hingegen tut Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf[4] Unrecht, die „Knaben der Hiketiden (von denen freilich nur einer sang)" überhaupt einen Chor und zusammen mit den klagenden Müttern und Dienerinnen einen Doppelchor zu nennen. Chorgesang muß unser Hauptkriterium stets bleiben. Ebenso gibt B. Arnoldt[5] zu Unrecht den stummen Areopagiten in des Aischylos Eumeniden die Bezeichnung Nebenchor. — Bei der Durchführung meiner Arbeit habe ich zunächst und vornehmlich darauf gesehen, im einzelnen Drama den einzelnen Chor eingehend zu behandeln; erst allmählich erwuchsen mir bestimmte Beobachtungsprinzipien, die gegen Beschluß meiner Arbeit mehr und mehr meine Tätigkeit bestimmten. Um so erfreulicher war es für mich, daß ich über das gesteckte Ziel hinaus Beobachtungen über eine innerlich begründete Gesamtentwicklung in der Anwendung der Doppel- und Halbchöre glaubte geben zu können. — Was die Reihenfolge angeht, so ist die chronologische die gegebene; die vollständig erhaltenen Stücke stehen vor den Bruchstücken; Aischylos ist erklärlicherweise vor den Fragmenten seiner älteren Zeitgenossen behandelt.

Weniges noch über die Literatur zu diesem Gegenstand. Eine Darstellung, die auch nur einiges zusammenfassend behandelt,

---

[1] O. Ribbeck, Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, I, Tragicorum fragmenta, Leipzig 1897; derselbe, Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875; Fr. Leo, De tragoedia Romana observ. crit., Programm Göttingen 1910, bes. p. 12 ff.

[2] F. Leo, Plautinische Forschungen, Berlin 1912, p. 96, (bes. Anm. 2): „Es ist sehr wahrscheinlich . . ., daß der älteren römischen Bühne überhaupt der Chorgesang unbekannt war." Doch Livius Andronikus und Pakuvius scheinen noch Chorgesang gepflegt zu haben, Ennius nicht. (F. Leo, Geschichte der römischen Literatur, I, p. 71; 193 ff.; 229, Berlin 1913.) Man sieht, eine einheitliche, sichere Beurteilung der verhältnismäßig wohl seltenen Doppelchöre ist kaum möglich; das würde zu viel an Bedingtem ergeben haben.

[3] Dasselbe wird wohl auf des Aischylos Τροφοί (vgl. p. 54) zutreffen, ebenso auf einen etwaigen Kinderchor in Euripides' Theseus. (Doch vgl. p. 118.) Was Welcker (Die griech. Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyklus geordnet, Rhein. Mus. Suppl. II 1 (1839) p. 28) an Beispielen bringt, ist ganz unsicher.

[4] Phaethon, Herm. 18 (1883), p. 410.

[5] Chor, in: A. Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums, München-Leipzig 1889 I, p. 385.

scheint es nicht zu geben[1]. Die Freude des Philologen, der eine bisher kaum berührte Aufgabe in Angriff nimmt, ist merklich gestört durch die Unmenge von Einzelbemerkungen, die überall an zerstreuten Orten über die einzelnen Dramen teils falsch, teils geistvoll in älterer und jüngster Zeit gemacht sind. Die Bewältigung dieser großen Literatur war oft mühselig und für meine Zwecke erfolglos! Nur selten finden sich ein paar kurze Sätze, die ein allgemeines Urteil über die Zahl[2], Art oder auch Entwicklung der Doppelchöre enthalten: so in Pauly-Wissowa unter Chor[3], Διχορία[4] und Ἡμιχόριον[5]; außerdem sind zu nennen Äußerungen von K. O. Müller[6], O. Jahn[7], Wilamowitz[8] und O. Krausse[9]. Sogar schon drei Chöre in einem einzigen Drama haben I. G. Droysen[10] und P. Maas[11] angesetzt; doch trifft diese Annahme weder für Phrynichos' Phönissen noch Euripides' Hippolytos zu. Auch in Senekas Hercules Oetaeus besteht nur ein Doppelchor[12]. Dagegen ist das Vorhandensein eines Dreichores, wie ich ihn in Aischylos' Hiketiden festzustellen glaube, an sich von diesen Gelehrten richtig erkannt. Völlig abwegig schreibt I. A. Hartung[13], der die Existenz von Doppelchören gänzlich zu leugnen scheint: „... ohne Verwandlung der Szene und Einführung eines anderen Chores, welches letztere nie vorkommt"[14]. Und doch hatte er schon in früheren Jahren von Doppelchören gewußt[15]: „Alter hic chorus priori superinducitur, ... quod idem in Hippolyto et Alexandro usu venit." In demselben Werke[16] wendet er sich recht unvernünftig gegen F. G. Welcker, der schon feinsinnig über Dialog von Chören sich geäußert hatte: „Quod

---

[1] So bemerkt betreffs der Chorteilung richtig Conradt in seinem Artikel Ἡμιχόριον, PW VIII, 234. Doch vgl. die Abhandlung von W. Christ, Teilung des Chors im attischen Drama mit Bezug auf die metrische Form der Chorlieder, in: Abhandl. der Ak. München XIV 1877, die freilich mehr die Komödie betrifft.

[2] z. B. H. Fries (De conexu chori personae cum fabulae actione, Göttingen 1913, p. 50, Anm. 1) läßt die aischyleischen Doppelchöre gänzlich beiseite; er nennt nur drei des Euripides.

[3] Reisch, PW III 2392, 2395, 2398.

[4] Reisch PW V. 1, 357.

[5] Conradt a. a. O.

[6] De Phrynichi Phoenissis prolusio ... scripta atque praemissa catalogo praelectionum in acad. Georgia Augusta per hiemem a. 1835 habendarum = Archiv für Philol. und Päd. III, 4. Heft (1835) p. 639.

[7] Satura, Herm. 2 (1867) p. 229.

[8] Herm. 18, p. 410.

[9] De Euripide Aeschyli instauratore, Jena 1905, p. 219.

[10] Phrynichos, Aischylos und die Trilogie, Kieler philol. Studien, 8 (1841), p. 43 = Kl. Schriften 2, p. 76 ff.

[11] Wer singt bei Euripides Hippolytos 58 ff., 1102 ff.? Sokrates 8 (1920), p. 305.

[12] Vgl. H. Fries, p. 49.

[13] Sophokles' Werke VIII, Fragmente, Leipzig 1851, p. 39.

[14] Hingegen muß man aus seiner Rekonstruktion der sophokleischen Λήμνιαι, die er im selben Werke p. 88 ff. gibt, einen Doppelchor folgern.

[15] Euripides restitutus, Hamburg 1843/44 II, p. 200.

[16] II, p. 240, Anm. 2.

idem vir doctus (scil. Welcker) duos choros inter se certare et contrarias sententias defendere arbitratus est, novum inauditumque est neque ullo veterum scriptorum testimonio fulcitum.“ Auch heute wird man sicher der Meinung begegnen, daß Doppelchöre nur höchst selten zu finden[1] und belanglos seien für die Einzeltragödie, wie für die Entwicklung der Tragödie überhaupt. Ob solche Ansicht richtig ist, oder ob die chori duplices es verdienen, fürderhin bei wissenschaftlicher Betrachtung und Behandlung der antiken Tragödie in stärkerem Maße beachtet zu werden, muß meine Arbeit lehren.

---

[1] J. Geffcken (Griechische Literaturgeschichte I, Heidelberg 1926, Anmerkungen, p. 177, Anm. 96) sieht in der Einführung eines zweiten Chores durch Euripides ein „Wagnis“. Ob Caroline Müller (Die Demen des Eupolis, Opuscula philologa I, Linz 1926, p. 27) die Doppelchöre auch der Tragödien ableugnen will?

Aischylos.

Trotz der vielen Theorien über Entstehung und Wesen der ältesten Tragödie[1] lagert auch heute noch tiefes Dunkel über dem Urzustand jenes tragischen Spiels, das wir bei Aischylos voll entwickelt vor uns sehen. Thespis und Choirilos bleiben in Wirklichkeit leere Namen; auch das wenige, was wir von des Aischylos älteren Zeitgenossen Pratinas und Phrynichos haben, macht es nicht möglich, unsere Untersuchungen mit ihren kümmerlichen Resten zu beginnen. Die Betrachtung der erhaltenen Stücke des Tragikers, den wir den Vater der Tragödie nennen, des Aischylos, gibt erst genügenden Unterbau und zugleich Richtung für weitere Untersuchungen.

Unter den Tragödien des Aischylos steht allen anderen an Alter, selbst den Persern, die Danaidentrilogie voran[2], und deshalb ist das erste und einzig erhaltene Stück dieser Trilogie, die **Hiketiden,** von ungeheurem und nicht zu unterschätzendem Werte für den technischen Formenschatz der älteren aischyleischen Tragödien oder besser gesagt: für die Entwicklung des tragischen Spiels überhaupt. — Der Text dieses einzig durch den Mediceus und einige Apographa erhaltenen Stückes, das in ihm den letzten Platz einnimmt, ist zum Teil verstümmelt; es fehlen Hypothesis und Personenverzeichnis, aus denen man den Doppelchor ersehen könnte. Nur der Text selbst gibt deutlichen Aufschluß. Vor der großartigen Exodos fordert die Chorführerin auf (V. 978):

Τάσσεσθε φίλαι δμωίδες οὕτως
ὡς ἐφ' ἑκάστῃ διεκλήρωσεν
Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν.

Also ist außer den Danaiden noch eine Schar dienender Mädchen da. V. 1023 f. zeigt, daß wir einen zweiten Chor anzusetzen haben: ὑποδέξασθε ⟨δ'⟩ ὀπαδοὶ μέλος, und die Verse 1052—1062 lassen keinen Zweifel, daß die Mägde sich mit den Danaiden unterreden. Schon dies wenige scheint einleuchtend — wunderbar genug, daß im Kodex keine diesbezügliche Paragraphos sich findet; aber wie konnte A. Süßkand[3]

[1] Das Interessanteste und Geistvollste unter den Neueren schrieb auf diesem Gebiete W. Kranz, Die Urform der attischen Tragödie und Komödie, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. 1919 (1), p. 145.

[2] Vgl. G. Müller, De Aeschyli Supplicum tempore atque indole, Halle 1908, p. 67; Fr. Focke, Aeschylus' Hiketiden, Nachrichten d. k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Klasse, 1922, p. 65 ff.; K. Münscher, Der Bau der Lieder des Aischylos, Herm. 59 (1924), p. 207, Anm. 1. Auch M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, Leipzig-Berlin 1930, p. 39, weist auf das Alter des Stückes und die für uns sich daraus ergebende Bedeutung hin.

[3] Einführung in die Hiketiden des Aischylos, Berl. philol. Woch. 32 (1920) 768.

noch vor mehreren Jahren fragen: „Wo ist überhaupt der Anhalt im Texte gegeben, am Ende des Dramas einen Chor von Mägden einzuführen?“ — Süßkand selbst widerspricht sich, da er an anderer Stelle schreibt, daß die Mägde durch V. 1028 ff. zum Singen aufgefordert würden. Ganz hinfällig ist der von ihm angeführte Grund[1], es gehe nicht an, den ägyptischen Sklavinnen Ahnungen und Befürchtungen von dieser Tragweite in den Mund zu legen, wie sie nach Wilamowitzens Texteinteilung den Mägden zufallen. R. Westphal[2] hat ebenso unrecht, aus seiner mit Reim versehenen Übersetzung der Schlußpartie dieses Stückes eine Vierteilung ohne weiteres zu folgern. W. Gilbert[3] hält das für richtig: „Die Möglichkeit, ihn (den Schlußgesang) unter 2 wiederum halbierte Halbchöre zu verteilen, ist unbestreitbar und von Westphal und Oberdick durchgeführt.“ — Wie ist nun der Schlußgesang zu verteilen? Zunächst preisen die Danaiden Götter und Pelasger; ein kurzes Gebet beschließt mit V. 1034 den ersten Teil. Es folgt ein Loblied auf Aphrodite; wie schon dieser Gesang, so paßt am wenigsten jener V. 1048 ὅ τί τοι μόρσιμόν ἐστιν, τὸ γένοιτ' ἄν zu dem ἦθος der Hiketiden; dieser Gedanke an die Unmöglichkeit der Eheflucht ist gewiß nicht von ihnen ausgesprochen. So bleibt es trotz Süßkand richtig, die Mägde ab V. 1035 singen zu lassen; diese singen in 9 Versen einen Lobpreis auf die Göttin der Liebe, bis bei V. 1045 ein plötzliches προφοβοῦμαι ertönt, ein Hinweis auf das nächste Stück. — Wie Wilamowitzens Texteinteilung der VV. 1052—1062 Chordialog ergibt, schlage ich einen ähnlichen Aufbau für V. 1044—1052 vor. Ob nach dem Ruf in V. 1044 f. die Danaiden lange schweigen? Schon R. Westphal[4], dessen Versverteilung ich sonst nicht folge, sprach den V. 1046 f. den Mägden ab:

τί ποτ' εὔπλοιαν ἔπραξαν
ταχυπόμποισι διωγμοῖς;

So mögen V. 1044 f., 1048 u. 1051 f. diesen, 1046 f. u. 1049 f. den Herrinnen gehören. Bei meiner Versverteilung beginnen die Danaiden mit V. 1053 das nächste kurze Strophenpaar, wie es nach dem Verlauf des Gesprächs zu erwarten ist. Auch der Sinn paßt: auf die Schreckensbezeugung der Sklavinnen folgt die Frage der Hiketiden, wie die Aigypter sie so schnell hätten einholen können. Die Mägde halten das für Schicksal. Das ist der Gang des Dialoges. — Noch einiges zur Interpretation. Den Zeus nennen die Danaiden in V. 1052 u. 1057, wie in V. 1049. Die Danaiden sind in V. 1057 f. u. 1060 die Fragesteller, ebenso in V. 1046 f. u. 1049 f. Ähnliche Störung der Kongruenz der Antistrophe findet sich in Eur. Ion 219 ff.,

---

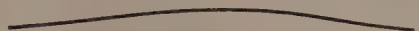
[1] p. 768. — Auch die Notwendigkeit einer Teilung des Chores in der Parodos von V. 42 an (so Süßkand p. 765) leuchtet keineswegs ein.
[2] Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien, Leipzig 1869, p. 25.
[3] Zur Datierung der Suppl. des Aesch., Rhein. Mus. 28 (1873), p. 481.
[4] p. 26 f.

wo nur die Antistrophe von Iamben durchsetzt ist. Auch dadurch, daß der Personenwechsel nicht stets an gleicher Stelle erfolgt, — so auch in Pseud.-Eur. Rhes. 537 ff. = 557 ff.[1] — ist die Entsprechung gestört. Übrigens entsteht, ähnlich wie in den Versen 1052—1062

Dan.	Mägd.	Dan.	Mägd.	Dan.	Mägd.	Dan.	Mägd.
2 Dim.	1 Dim.	1 Dim.	1 Dim.	2 Dim.	1 Dim.	1 Dim.	1 Dim.

ein respondierendes Gebilde[2] derart, daß der Trimeter 1048 von je vier Versen umschlossen wird:

1044—1053



Mägd.	Dan.	Mägd.	Dan.	Mägd.
2 Trim.	2 Dim.	1 Trim.	2 Dim.	1 Trim. + 1 anakl. Dim.

Die Mägde singen Trimeter[3], die Herrinnen Dimeter. — Die bange Ahnung der Sklavinnen (V. 1044 ff.) hat einen erregten Chordialog hervorgerufen, dem der einsichtige Mägdechor schließlich ein Ende macht mit dem Imperativ: V. 1059 μέτριον νῦν ἔπος εὔχου. In den letzten Strophen endlich wird Zeus gebeten, die Heirat mit den Vettern zu verhüten. — Was die Metrik der jonischen Partie angeht, so hat Wilamowitz[4] sie mit dem πνῖγος, einem uralten Bestandteile der Komödie, verglichen; die älteste der erhaltenen Tragödien und ein Urbestandteil der alten Komödie scheinen sich hier zu berühren. Auf die einfache Komposition dieses Chorliedes, wie aller chorischen Gesänge in den Hiketiden, wies K. Münscher hin in seinem Aufsatz über den Bau der Lieder des Aischylos[5]. — Noch eine Frage bleibt übrig, die Wilamowitz in seiner großen Ausgabe so entscheidet: „Danaides cum sua quaeque ancilla exeunt, praecedente Danao, comitantibus militibus. Itaque non poterat nisi ab utroque choro carmen ultimum cantari[6].“ Doch schon Westphal[7] sah in V. 1059 μέτριον νῦν ἔπος εὔχου eine Aufforderung an die Danaiden zu singen. Ist dieser Befehl εὔχου nicht durch das ξὺν εὐχαῖς ἐμαῖς (1073) ausgeführt und bestätigt? Ob nicht der Anruf an Zeus (1064) Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροίη wieder auf die Danaiden deutet[8]? Auch der Gehalt der letzten Strophen scheint mir besser zu den Danaostöchtern zu

[1] Wilam., Lesefrüchte, Herm. 61 (1926), p. 289.
[2] In Wilamowitzens Text: Aeschyli tragoediae, Berlin 1914, p. 377.
[3] Nur V. 1052 ist ein anaklastischer Dimeter als Abschlußvers.
[4] Griechische Verskunst, Berlin 1921, p. 337.
[5] Herm. 59, p. 204.
[6] Vgl. Wilamowitz, Aischylos Interpretationen, Berlin 1914, p. 8: „... bis sie sich in der Schlußstrophe zu einem Chore und zu einer Stimmung zusammenfinden.“
[7] p. 29.
[8] Vgl. die Verse 1049, 1053, 1057.

passen; gleichwohl könnte man erklären, daß der Herrin Wille und Wohl auch das der Dienerschar zu sein pflege. Aber ebenso wie nach Wilamowitzens Ansicht[1] die Danaiden kraft ihrer Einstellung zu der Vetternehe unmöglich das Kyprislied zum Schluß singen können, dürften auch die Mägde nicht von ihrer Meinung abgehen, die noch vor wenigen Versen die Unumgänglichkeit der Ehe behauptet haben. Zudem ist das itaque Wilamowitzens kaum zureichend begründet. Aus dem gemeinsamen Auszuge braucht nicht Doppelchorgesang gefolgert zu werden; die Mädchen sind doch wohl das ganze Stück hindurch mit ihrer Herrschaft in der Orchestra gewesen[2] und haben anscheinend bis V. 1035 geschwiegen[3]. Somit gebe ich das letzte Strophenpaar nur den Danaostöchtern[4].

Recht interessant ist die Frage nach der Zahl der Choreuten! Daß soviel Mägde wie Herrinnen da sind, ist an sich einleuchtend; dazu vergleiche man den oben zitierten Vers 978; in V. 954 redet Pelasgos die Mädchen an: ὑμεῖς δὲ πᾶσαι σὺν φίλαις ὀπάοσιν etc. Wilamowitz[5] glaubt an die 50-Zahl der Danaiden; dann würden 100 Choreuten anwesend sein. Die faßte die alte, große Orchestra wohl[6], und die Zahl ist gar nicht so absurd. Die Chier schickten nach Herodots Zeugnis[7] einen gleich großen Chor nach Delphi; Chöre von über 50 Mann gab es gelegentlich tatsächlich[8]. Daß Aischylos die Zahl nicht nennt, ist kein Argument für oder gegen. Hingegen steht bei Aischylos fest, daß er „tacito nomine inducit aliquotiens personam, de qua ex tota tragoediae conformatione spectatores dubitare non posse arbitratur[9].“ Die 50-Zahl aber war jedermann bekannt. Ähnlich scheint es wieder in dem aischyleischen Drama Ἀργὼ ἢ κωπευσταὶ[10] gewesen zu sein; wenn mit dem zweiten Titel, wie ich ihn setze, die Ruderer bezeichnet werden, ist auch hier wohl ein 50-Chor aufgetreten, wie die allgemeine Überlieferung[11] der Sage verlangte. Hik. 317 werden die 50 Aigyptossöhne genannt; ist es denkbar, daß diesen nur 12 Danaiden gegenübergestellt werden?

---

[1] Aisch. Int. p. 22.

[2] C. Robert (Die Szenerie des Aias, der Eirene und des Prometheus, Herm. 31 (1896), p. 547) setzt den Einzug der Sklavinnen kurz vor V. 921.

[3] Es wäre möglich, daß vor der Ankunft der Ägyptersklaven die Mägde den Danaiden die Flucht angeraten haben, etwa in V. 833 βαῖνε φυγᾷ πρὸς ἀλκάν; aber das kann auch ein Teil der Hiketiden gesprochen haben.

[4] So auch Reisch im Artikel Ἡμιχόριον PW VIII, 1, 241.

[5] Aisch. Int., p. 4.

[6] Nach M. Biebers begründeter Auffassung (Denkmäler zum Theaterwesen, p. 5ff.) ist die Verkleinerung der Orchestra eine Folge des verkleinerten Chores.

[7] VI 27.

[8] Vgl. Crusius, Dithyrambos, PW V 1, 1217.

[9] Wilamowitz, Analecta Euripidea, Berlin 1875, p. 200.

[10] So schrieb F. G. Welcker den Titel. (Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos, Darmstadt 1824, p. 312). Wilamowitz in der großen Ausgabe (p. 7) setzt κωπαστής, Dieterich (Aischylos, PW I, 1, 1072) schlägt κωμασταί vor. In den Handschriften steht κωπαστής und κωπευστής, beides ἅπαξ εἰρημένα.

[11] Vgl. Jessen, Argo, PW II, 1, p. 722.

So verlangt der Vers 331 ὡς μὴ γένωμαι δμωὶς Αἰγύπτου γένει einen Chor von 50 Danaostöchtern. Hat Danaos, der, wie alle Zuschauer wußten, 50 Kinder hatte, seine παῖδες (V. 176), 12 (oder 15) Choreuten angeredet? Das gleiche Urteil habe ich über V. 954; das πᾶσα bedingt den 50-Chor. Vollends der drastische Vers 906, wo der Herold die angstvollen Mädchen anschreit: πολλοὺς ἄνακτας παῖδας Αἰγύπτου τάχα ὄψεσθε, bleibt bei nur 12 Choreuten unbegreiflich. Im zweiten Stück dieser Trilogie bestand der Chor wohl aus den Aigyptossöhnen[1], deren Vater im ersten Stück (V. 317) πεντηκοντάπαις genannt worden war; das weist auf einen vollen Chor im zweiten Stück, was einen gleich großen in den beiden anderen Stücken derselben Trilogie bedingt. P. Graeber[2] glaubt ohne Angabe von Gründen an eine Schar von 12 oder 13 Mädchen in den Hiketiden; 25 Choreuten lehnt er ab. K. Kruse[3] teilt jeder Danaide, deren er 5 annimmt, zwei Dienerinnen zu, um die Zahl 15 bestmöglichst zu erreichen[4]. Einen großen Chor lehnt er ab, weil er zu Unrecht meint: „Dies Menschengewimmel handelnder Personen wäre denn doch zu stark." Robert erkannte schon die Notwendigkeit eines doppelten Chores hier am Schlusse der Hiketiden an; doch wollte er nur eine Zahl von 24 Choreuten annehmen[5]. Zu meiner Freude fand ich schon bei I. A. Hartung[6], wie auch in der neusten Ausgabe der Hiketiden durch I. Vürtheim[7] sowohl den vollen Chor von 50 Danaiden wie den Mägdechor im Personenverzeichnis aufgeführt. — Ganz abwegig scheint es, gegen Schluß des Dramas eine Halbchorteilung anzunehmen derart, daß nun plötzlich 25 Choreuten die Rolle der Dienerinnen übernähmen. Herrinnen und Dienerinnen waren doch sicher von Anfang an durch das Kostüm deutlich unterschieden, wenn auch die Dienerinnen erst gegen Ende des Stückes in Aktion traten. Auch in des Euripides gleichnamigem Stück bleiben die Mägde in einem großen Teil der Tragödie unbeachtet, haben sich aber gewiß durch das Kostüm von ihrer Herrschaft unterschieden, wie sie in der Parodos und im Mittelstück des Dramas[8] sich neben den Chor der Mütter stellen.

---

[1] Vgl. unten p. 41.

[2] De poetarum Atticorum arte scaenica quaestiones quinque, Göttingen 1911, p. 6.

[3] Aischylos I Hiketiden, Stralsund 1861, p. 31.

[4] Eine noch verwickeltere Zusammensetzung des Chores aus 7 Danaiden + 6 Mägden + 2 Danaiden, wie sie A. Boeckh (Graecae tragoediae principum ... num ... genuina omnia sint ... Heidelberg 1808, p. 60) versuchte, hat schon W. Gilbert (Rhein. Mus. 28 (1873), p. 481) abgetan.

[5] Herm. 31, p. 547.

[6] Aeschylos' Danaiden, Leipzig 1854, p. 12.

[7] Aischylos' Schutzflehende, Amsterdam 1928, p. 128. Eben noch sehe ich, daß F. Focke (Aischylos' Prometheus, Herm. 65 (1930) 277, Anm. 3) die 50-Zahl ablehnt; aber sein Hinweis auf Reisch (Chor, PW III 2, 2390) hilft nicht; gerade für die Hiketiden nimmt Reisch einen Chor an, der „durch Statisten auf eine größere Anzahl gebracht wurde". Zu dem vollen Chor von 50 Mann bekennt sich auch noch M. Pohlenz, Die griechische Tragödie, Leipzig-Berlin 1930, p. 30.

[8] Eur. Hic. 42 bzw. 71 und 598 ff.

Noch etwas über die Handlung des Doppelchores der Hiketiden des Aischylos! Während die Geleiter der Eumeniden im gleichnamigen aischyleischen Stücke, der Προπομποί-Chor, erst gegen Schluß auftreten, müssen die Sklavinnen in den Hiketiden von Anfang an bei ihren Herrinnen geweilt haben. Ὡς ἐφ' ἑκάστῃ διεκλήρωσεν Δαναὸς θεραποντίδα φερνήν (V. 978), so sind sie eingezogen — so ziehen sie aus. Das τάσσεσθε in V. 977[1] aber belehrt uns, daß die Chöre durch den Überfall der ägyptischen Sklaven gänzlich in Unordnung gebracht sind. Erst spät weist der Dichter auf die Mägdeschar hin: ein Anzeichen, daß sie nunmehr sich ihrer stummen Rolle begeben werden. Bald ertönt das Kyprislied, bald der erregte Dialog mit den Danaostöchtern! Dabei werden sich die beiden Chöre gegenübergestanden haben[2]. Aber zum Schluß sind sie wieder vereinigt, auch wenn die letzte Strophe und Antistrophe nur den Hiketiden zufallen. Eine gewaltige Exodos dreier großer Massen hat statt: Danaiden, Mägde und eine stattliche Zahl von Kriegern ziehen mit Danaos an der Spitze ab. — Was bewog den Dichter zur Einführung des zweiten, des Mägdechores? Der Mythos forderte ihn nicht. Wilamowitz[3] äußert richtig: „Diese der Gesinnung der Danaiden zuwiderlaufende Wahrheit (d. h. der Unumgänglichkeit der Heirat) auszusprechen, ist der Chor der Dienerinnen überhaupt nur eingeführt." Gewiß mag Aischylos die Schar der Mägde deswegen zu einem echten Chor erhoben haben; daß er sie aber überhaupt auf die Orchestra brachte, dürfte seinen Grund darin haben, daß — auch später — Personen höchsten Standes nicht ohne Begleitung auftreten. Für die Gesamthandlung dieses Dramas fällt der zweite Chor nicht zu sehr ins Gewicht; er ist ein richtiger „Nebenchor". — Die Wechselbeziehungen der beiden Chöre zueinander in der Exodos sind deutlich: der eine singt gegen den andern. Beider Meinungen sind gänzlich entgegengesetzt. Dem Befehl der Danaiden (V. 1023), am Gesange sich zu beteiligen, entspricht jener ebenso deutliche Imperativ εὔχου in V. 1059. Wiederum hat das in der sogenannten ἀντῳδή der Komödie[4] seine Parallele[5]. Nicht nur ein Dialog schlechthin, sondern dessen erregteste Gestaltung, eine Chorstichomythie, wird erreicht. Ist das alles, diese Lebendigkeit chorischen Handelns, nicht ein sicheres Zeichen archaischer Kompositionsweise? Wilamowitz hat in der Ausgedehntheit der Stichomythien[6] ein Alterskriterium des Hiketidenstückes gesehen; weist diese heftige Chorstichomythie nicht in noch fernere Zeit? Eine solche Menschenmenge[7], wie sie der große Chormeister Aischylos hier handelnd, angreifend, zerstreut, wieder vereinigt, sprechend

[1] Vgl. Wilamowitz, Aesch. trag., p. 373 Anm.
[2] Vgl. Wilamowitz, Aisch. Int., p. 8. [3] Aisch. Int., p. 22.
[4] Th. Zielinski, Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig 1885, p. 265 ff.
[5] Zielinski (p. 286) hat schon den antodischen Charakter der Verse 1052 ff. erkannt, eine merkwürdige Berührung der beiden dramatischen Kunstformen.
[6] Aisch. Int., p. 240.
[7] Außer den 50 Hiketiden und der gleich großen Anzahl Sklavinnen treten

und singend zu gleicher Zeit in der Orchestra versammelt hat, findet man bei keinem Tragiker wieder.

Über eine zweite Chorpartie (V. 825 ff.) glaube ich eine neue Auffassung[1] vortragen zu müssen; ich habe mich erst nach Zögern und Zweifeln dazu entschlossen, den für mein Thema nicht folgenlosen Schritt zu tun. In der Aigypterszene, wie ich sie kurz nenne, fehlen Paragraphoi gänzlich; gleichwohl ist ein Wechsel des Sprechers bei V. 835 f.: γάι' ἄναξ προτάσσου. σοῦσθε σοῦσθ' ἐπὶ βᾶριν deutlich. Den folgenden lyrischen Teil geben die Herausgeber dem Chor und angreifenden Herold. Ich habe mich mehr und mehr davon überzeugt, daß auch das Gefolge des Herolds, die ägyptischen Trabanten, die Rolle eines singenden Chores in dieser Szene gespielt haben. Der Text selbst, soweit er zu verstehen ist, gibt nichts dafür aus, ob Chor oder Einzelsänger vortragen. Einige zum Teil wörtlich in den späteren Trimetern des Herolds wiederkehrende Gedanken begünstigen aber meine Vermutung: V. 849 κελεύω = 881 κελεύω; 836 σοῦσθε σοῦσθ' ἐπὶ βᾶριν ὅπως ποδῶν . . . = 881 βαίνειν κελεύω βᾶριν εἰς ἀμφίστροφον ὅσον τάχιστα. Am zwingendsten war für mich folgende Überlegung[2]: Wie kommt es, daß ab V. 836 der größere Teil der lyrischen Verse nicht bloß verstümmelt, sondern völlig verdorben ist? Diese Schwierigkeiten hat Vürtheim nicht beseitigen können. Gerade die Sätze, die man dem Herold zu geben pflegt, trotzen der Interpretation; die anderen Teile, die inhaltlich auffallend gut zu den Danaiden passen, sind verständlich. Man gewinnt den Ausweg, der Herold, ein waschechter Aigypter, könne höchstens ein verwildertes Griechisch herausbringen; doch sind nicht schließlich die Aigyptossöhne auch Stockaigypter, nicht auch die Danaiden? Ganz richtig aber hat Vürtheim die Beobachtung gemacht, daß der Herold selbst die griechische Sprache ebensogut beherrscht wie sein Gegenüber. Ich weiß wirklich nicht, weshalb er in fehler-

---

noch weitere Scharen auf, mir eben wiederum ein typisches Zeichen für das Alter des Dramas. Pelasgos bringt eine Menge Trabanten mit sich (V. 182

ὄχλον δ' ὑπασπιστῆρα καὶ δορυσσόον
λεύσσω ξὺν ἵπποις καμπύλοις τ' ὀχήμασιν).

Der ägyptische Herold stürmt mit einer nicht unbeträchtlichen Zahl von wilden Sklaven herein ,,cum caterva Aegyptiorum tanta, ut Danaidas ancillasque prehendere et ducere possint", wie Wilamowitz richtig in seiner großen Ausgabe sagt. Auch Danaos, der bei V. 985 aus der Stadt kommt, hat militärische Begleitung bei sich. Zu gleicher Zeit (V. 911!!) sehen wir das gesamte Volk in der Orchestra; Wilamowitz (Aisch. Int., p. 8) ruft aus: ,,Welch ein Gewimmel, welch eine wilde Aktion!" — Die alte Orchestra konnte wohl mehr als hundert Menschen fassen, zumal sie nur teilweise tanzten. Ihr Rauminhalt betrug bei einem Durchmesser von 24 m etwa 450 qm. (Vgl. Margarete Bieber, Denkmäler zum Theaterwesen, p. 5 ff.).

[1] Als meine Arbeit ein halbes Jahr druckfertig dalag, fand ich erfreuliche Bestätigung meiner Vermutung durch Wilamowitz, Lesefrüchte 252, Herm. 64 (1929) 461; er hatte es schon früher entdeckt, aber in seiner Ausgabe steht nichts davon. Er sagt: ,,Das hatte ich selbst vergessen, aber es leuchtet unmittelbar ein."

[2] Den letzten Anstoß gab mir dazu die neue Ausgabe von Vürtheim, p. 207 f.

haftem Griechisch singen, dann sofort echtes Griechisch in Iamben vortragen sollte! Das Griechisch der lyrischen Partien aber muß im Gegensatz zu den wohlverständlichen Teilen ein in gewissem Grade radebrechendes gewesen sein. Die Danaiden haben die fraglichen Stücke nicht gesungen, der Herold auch nicht (weil dann kein Grund zur Verderbnis vorläge): es bleibt nur die Horde der Begleiter des Herolds, die sich von selbst für diesen melischen Teil darbietet. Radebrechendes Griechisch in mehr oder weniger großem Umfang, teils absichtlich zur Charakterisierung von Ausländern gebraucht, teils als natürliche Sprache des Verfassers findet sich mehr in der griechischen Literatur[1]: in den Fragmenten des Hipponax[2], in mehreren Komödien des Aristophanes: Acharn. 104, Aves 1678 f., Thesmoph. 1001—1007, 1083—1135, 1176—1201, 1210—1225[3], in des Timotheos Persern 162 ff.[4], im Charitionmimus von Oxyrhynchus[5]. Dazu kommen dann als interessante Zeugnisse „die auf Papyrus erhaltenen reinsten Dokumente der täglichen Umgangssprache, die Briefe“[6] hellenisierter Barbaren. Es ist also sehr wohl anzunehmen, daß Aischylos das wilde Gefolge des Herolds wie durch äußeres Aussehen, so durch fremdartiges Kolorit der Sprache gekennzeichnet hat. Das dürfen wir gerade Aischylos wohl zutrauen; in den Persern bezeichnet der Chor (634 f.) seine Worte als βάρβαρα βάγματα[7]. In demselben Stück bemerkt ein Scholiast zu dem Rufe ὀᾶ (V. 116): Περσικὸν θρήνημα. Gerade Aischylos hat eine Vorliebe für fremdartige Namen von Ländern etc. und Völkern, auch Einzelpersonen[8]; das zeigen seine Tragödien in reichem Maße. In dieser Hinsicht hat Aischylos seinen Personen, auch den Chören, „nationales Gepräge“ verliehen[9]. — Der Herold, der ja eine bedeutendere Stelle bekleidet, redet echtes Griechisch. Die Sklaventrabanten aber sprechen einen Mischmasch; sie sind wohl nicht einmal rechte Ägypter und kommen aus ganz unkultivierten Gegenden[10]. Auch das bedeutet für unsere Vermutung ein nicht zu verachtendes Argument.

[1] Vürtheim, p. 207, Anm. zu V. 847.

[2] Dem jonischen Dialekt werden mäonische Worte aufgesetzt; (so O. Hoffmann, Geschichte der griechischen Sprache I, Berlin-Leipzig 1916, p. 56; Geffcken, Griech. Lit., p. 95).

[3] J. Friedrich, Das Attische im Munde von Ausländern bei Aristophanes, Philol. 75 (1918), p. 274 ff. [4] Friedrich, p. 301.

[5] G. Knoke, De Charitio mimo Oxyrhynchio, Kiel 1908, p. 21.

[6] Hoffmann, p. 59.

[7] Vgl. Fr. Helmreich, Der Chor im Drama des Aeschylus, Kempten (im Allgäu) 1915, p. 11.

[8] Vgl. Helmreich, p. 12, Anm. 2: „Ph. Keiper, „Die Perser des Aeschylus als Quelle für persische Altertumskunde betrachtet“, Erlangen 1878, bezeichnet von den 55 in dem Drama vorkommenden Namen 42 als echt iranisch.“

[9] Darauf verwies mit Nachdruck zuletzt Bruno Snell, Aischylos und das Handeln im Drama (Philol. Suppl. XX (1928), p. 49); er erkennt bei dem archaischen Dichter „Vertrautheit mit ägyptischen Bräuchen“. Vgl. auch besonders Helmreichs genannte Schrift.

[10] Wilamowitz (Aisch. Int. p. 8) erkennt eher „den schlanken Nubier als den feisten Neger“.

Ich denke, das ist der einzig mögliche Ausweg, den unerklärlichen Widerspruch der teils gut, teils ganz korrupt durcheinander überlieferten Stellen dieser Chorpartie ohne Anstoß aufzulösen; die Abschreiber des Textes aber haben das verwilderte Griechisch nicht begriffen: es war jahrhundertelanger Verderbnis preisgegeben. Wie weit dieses Unverständnis zurückreicht, ist nicht zu kontrollieren. Es ist heute nicht mehr möglich, den korrupten Text einzurenken, ja überhaupt alles dem Sinn nach zu deuten. Daß aber besonders die am schwersten verständlichen Stellen der Verderbnis preisgegeben waren, ist auch sonst eine bekannte Tatsache. In der folgenden kurzen Skizze sollen Spuren und Möglichkeiten, den ursprünglichen Gedanken nahezukommen, versucht werden; nicht Vollständigkeit der Textkritik oder Besprechung aller Verbesserungsvorschläge[1] ist das Ziel.

Die Verse 825—835 sind arg verstümmelt, nicht verdorben. „Der Text scheint hier nur in den Anfangssilben der Verse bewahrt zu sein und war in dem Vorbild unserer Handschrift schon verdorben[2]." — V. 826. μάρπτις[3], auch in 627 zu lesen, findet sich sonst nur bei Hesych, was nichts besagt. Es ist eine seltene, aber doch normale Bildung vom gebräuchlichen μάρπτω, dem μάντις und μουσόμαντις vergleichbar[4]. Der Scholiast hat es wohl richtig verstanden. Νάϊος ist eine Bezeichnung, die schon 719 Danaos den nahenden Ägyptern gegeben hatte. Γάϊος begegnet auch Aesch. Sept. 736.—V. 827. τῶν πρὸ: Die postpositive Stellung war bei Dichtern häufig, nach Passows Lexikon unter πρὸ aber nur bei Adverbialformen Ἰλιόθι etc. und vorangestellten Attributen üblich. Die verstümmelten Verse verbieten Entscheidung. Ich glaube, es liegt Tmesis von προκάμνοις vor; gerade bei Aischylos in lyrischen Stellen begegnet Tmesis, auch wenn „Wörter von Gewicht" zwischen den getrennten Zeilen stehen[5]. Προκάμνειν steht auch Aesch. Eum. 78 f. καὶ μὴ πρόκαμνε τόνδε βουκολούμενος πόνον, die nähere Bestimmung ist hier ein Partizip. Die erwünschte Parallele zu dem Genetiv ergibt deutlich Aelian var. hist. 14, 6 μήτε τοῖς παρελθοῦσιν ἐπικάμνειν, μήτε τῶν ἐπιόντων προκάμνειν. — V. 828. καββάς, eine zwar seltene, aber echt lakonische Form[6]. — V. 829. δύϊος leitet sich wohl von δύη her, also jammervoll = δυερός; es ist sonst unbelegt. Der Scholiast hat wohl anders gelesen, da er erklärt: οὐκέτι παρὰ τοῦ πατρὸς ἀκούσασα, ἀλλ' αὐτόπτης γενομένη βοᾶ. Demnach hier ein verschriebenes ἰδυῖα anzunehmen, mag in der Textgestaltung von F. I. Schwerdt das einzig richtige sein[7]. — V. 830. Der ganze Satz außer πράξαν ist verständlich.

---

[1] Fast der gesamte Konjekturenschwall ist versammelt bei N. Weckiein, Aeschyli fab. II, App. coniecturas ... continens, Berlin 1885, p. 125 ff.

[2] Vürtheim, p. 207.

[3] Über die Schreibweise vgl. Wilamowitz in der großen Ausgabe p. 367 im kritischen Apparat.

[4] Vgl. A. Debrunner, Griechische Wortbildungslehre, Heidelberg 1917, p. 186; L. Meyer, Handbuch der griechischen Etymologie, IV, p. 365, Leipzig 1902. Die von F. A. Paley (The tragedies of Aeschylos, London 1879, p. 72) beigebrachten Parallelen τρόχ-ις und λάτρ-ις passen nur dem Geschlecht nach zu μάν-τις und μάρπ-τις.

[5] R. Kühner-B. Gerth, Grammatik der griechischen Sprache II 1, p. 534, Hannover-Leipzig 1898.

[6] Vgl. F. Solmsen, Vordorisches in Lakonien, Rhein. Mus. 62 (1907), p. 330 ff., wo auch die Beispiele stehen; bei Pind. Nem. VI 51 Schroed. ist teilweise auch καββάς überliefert.

[7] Αἰσχύλου Ἱκέτιδες, Berlin 1858, p. 52. Doch steht εἰδυῖα auch schon in I. A. Hartungs Ausgabe (Aeschylus' Werke, Danaiden 1854).

G. Hermann hat es in seiner Ausgabe[1] gestrichen, sicherlich zu Unrecht. F. A. Paley in der genannten Ausgabe setzt † πράξαντας in den Text, eine beachtenswerte Lösung des Unverständlichen. Πράσσειν σημεῖα ist aischyleisch nach dem Vorkommen im Agam. 1354 f. φροιμιάζονται γὰρ ὥς, τυραννίδος σημεῖα πράσσοντες πόλει; da steht auch φροιμιάζεσθαι dabei. Das ergibt zudem drei tadellose Dochmien[2]. — V. 833. βλοσυρόφρων kommt nur hier vor, ist aber gut griechisch; dazu vergleiche Aesch. Eum. 167 αἱμάτων βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος. Der Akkusativ βλοσυρόφρονα muß wegen Unvollständigkeit des Verses stehen bleiben. — Für die eben behandelten Verse ergibt sich die Beobachtung, daß trotz der Verstümmelung sogar die kümmerlichen Reste als gut griechisch zu erkennen sind. Man gibt die Verse mit Recht den Mädchen, worauf auch der Inhalt des Torsos deutlich hinweist. Der Personenwechsel zwischen 835/36 ist durch den Anruf γάι' ἄναξ προτάσσου und den Befehl σοῦσθε σοῦσθ' ἐπὶ βᾶριν deutlich.

V. 836. Bᾶρις ist ägyptisches Fahrzeug; Herodot[3] sagt deutlich: τοῦτο (scil. βᾶρις) γὰρ δὴ οὔνομά ἐστι τοῖσι πλοίοισι τούτοισι. Hier in den Hiketiden 836, 874 und 881 ist das selbstverständlich; in 874 steht noch Αἰγυπτίαν dabei. In einem Hibehpapyrus[4] aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert steht das Wort wieder in einer hellenistischen Urkunde Ägyptens. — V. 837. ὅπως ποδῶν; ich ergänze ἔχετε. Der bloßen Lesart ὅπως ποδῶν[5] steht eine zu große Menge von Verbindungen mit ἔχετε gegenüber; Vorkommen ohne ἔχετε finde ich nicht. — V. 839. τιλμός, ein seltenes Wort, belegt in der Ärztesprache bei Hippokrates und Galen. Die Endung -μος bezeichnet den Vorgang der Handlung selbst; auch τίλμα und τίλσις sind selten. Στιγμός ein ἅπαξ εἰρημένον von στίζω. — V. 840. Πολυαίμων nur hier; in Hom. Il. Θ 276 kommt Πολυαιμονίδης als Eigenname vor. Αἵμων als Adjektiv z. B. Eur. Hec. 90 αἵμονι χαλᾷ. — Ab 338 fehlt jegliches Verbum. Merkwürdig ist, daß von den drei Nominativen τιλμοί, στιγμοί und ἀποκοπά nur das letzte asyndetisch angereiht ist. Beides bewirkt eigenartigen Klang des Ganzen, wozu die seltenen Worte und die überhäufigen Verdoppelungen stark beitragen. — V. 842: ὀλύμεναι ὀλόμεν' sind anscheinend verschriebene Partizipien, die ursprünglich als Verdoppelung dieselbe Form zeigten[6]. Wenn Aischylos im attischen Alphabet schrieb, bezeichnete er ὀλούμεναι und ὀλόμεναι mit dem gleichen Zeichen o; doch auch nach Einführung des jonischen Alphabets findet sich auf den Inschriften „ziemlich konsequent bis 360" ου durch O geschrieben, während ω inschriftlich schon weit ins 5. Jahrhundert reicht[7]. Das echt Aischyleische ist von dieser Erwägung aus nicht mehr sicher zu gewinnen[8]. 'Ολούμεναι halte ich für wahrscheinlich[9], zumal nach dem vorher erwähnten ἀποκοπὰ κρατός. — Für die Beibehaltung des überlieferten ἐπαμιδα = ἐπ' ἀμίδα lassen sich sehr wohl

---

[1] Aeschyli tragoediae, Berlin 1859, II adnotationes p. 41.

[2] Oder soll man lesen ὁρῶ τάδε φροίμια πρ[ος]άξαν[τα] πόνων βιαίων ἐμῶν. Das einzige Vorkommen bei Aischylos im Prometheus 144 ff. φοβερὰ δ' ἐμοῖσιν ὄσσοις ὁμίχλη προσῆξε πλήρης δακρύων zeigt das Verb in uneigentlicher Bedeutung. Zu dem προσάξαντα vgl. Soph. Oed. Col. 94 f. σημεῖα δ' ἥξειν τῶνδέ μοι παρηγγύα ἢ σεισμὸν ἢ κτλ.

[3] II 96 (auch II 41).

[4] B. P. Grenfell-A. S. Hunt, part. I Nr. 100_{13} London 1906, p. 274.

[5] K. W. Krüger, Griechische Sprachlehre II 2, p. 28, Anm. 5, Berlin 1871; Kühner-Gerth, Gramm. d. griech. Sprache II 1, p. 382 f.

[6] Auch eine Abschrift des Mediceus schreibt ὀλύμεναι ὀλύμενα, der Guelferbytanus G. Hermanns (vgl. seine Ausgabe I, p. VI f. in der Vorrede von M. Haupt und II Adnotationes, p. 42).

[7] K. Meisterhans, Grammatik der attischen Inschriften, Berlin 1900, p. 3 (3b), 6 (7), 4 (Anm. 17).

[8] Vgl. auch Wilamowitz, Einleitung in die griech. Tragödie, Berlin 1910, p. 128 (Geschichte des Tragikertextes).

[9] Bothe schlug es vor, und Haupt setzte es in seine Spezialausgabe der Hiketiden, Leipzig 1829, p. 35. Betreffs der zahlreichen Vorschläge vgl. Weckleins Ausgabe II, p. 127.

Gründe anführen. Ἀμίς bedeutet gewöhnlich Nachttopf und kommt so sehr oft, besonders in Komödien vor. Doch sind noch Spuren der Bedeutung „Schiff", die ja wohl hier zu fordern ist, aufzeigbar[1]. Zunächst handelt es sich um drei lexikalische Angaben: Hesych ἄμαλα· τὴν ναῦν, ἀπὸ τοῦ ἁμᾶν τὴν ἅλα. Αἰσχύλος Πρωτεῖ Σατυρικῷ. Phot. 86, 24[2]. ἄμαξα· ἡ ναῦς παρὰ τοῖς Ἀττικοῖς, καὶ ἴσως εἰκάζουσιν αὐτὴν ἀμάξῃ ἀπὸ τοῦ ἁμᾶν τὴν θάλασσαν. ἡ λέξις παρ' Αἰσχύλῳ. Etym. magn. 75, 22 ἁμάδα· τὴν ναῦν. Αἰσχύλος. Ich meine, die Gleichheit gerade in der letzten Angabe ist unverkennbar. Hesychs Bezugnahme auf das Satyrspiel Proteus zeigt, daß sicher nicht nur unsere Hiketidenstelle die Quelle ist. Dazu kommen zwei aufeinanderfolgende Erklärungen bei Photios 91 f. (Reitzenstein) unter ἀμίδα und ἀμίδας. Der Anfang der letzteren lautet: ἀμίδας· τὰ ὑπηρέσια· ἰδίως δὲ Δημοσθένης τὰ σταμνίσκια, οἷς ἐνούρουν. Das ὑπηρέσια, die zum Rudern gehörigen Dinge, besonders Sitzkissen, enthält wieder denselben Hinweis. Ferner ist ja ein Wort der Bedeutung „Schiff" an unserer Stelle schon durch V. 836 angedeutet, wo das Ziel des σοῦσθε durch ἐπὶ βᾶριν angezeigt ist. „Die Sinnesentwicklung von „Gefäß" zu „Schiff" fände Genossen in γαῦλος, σκάφη[3]." Dabei spielt die Art des Gefäßes keine Rolle. Λάσανον bedeutet sowohl Gestell, auf dem der Kochtopf steht, als auch Nachtgeschirr. Σκάφος und σκάφη, sowie davon abgeleitete Wörter haben öfters die Bedeutung „Schiff"; daneben erfahren wir von Pollux 10, 76 aus des Aristophanes Anagyros: ἔξεστι δὲ αὐτὸ (scil. τὸ ἀγγεῖον, ἵνα ἐξεμοῦσι) καὶ λέβητα καὶ λεβήτιον καλέσαι. Καὶ σκάφην εἶπεν . . . Ἀριστοφάνης etc. Die Verkleinerungsform σκάφιον in der Bedeutung Nachttopf ist doppelt aus der Komödie bezeugt bei Pollux 10, 45, wo er ausführlich über derartige Geschirre handelt. Nach alledem meine ich, daß wir sehr wohl „ἐπ' ἀμίδα = zum Schiff" verstehen dürfen. Seltsam aber mag den Athenern das ἐπ' ἀμίδα geklungen haben. Das metrisch sich ergebende Gebilde erscheint mir unsicher

πολυαίμων φόνιος ∪∪ — — ∪ ∪∪
ἀποκοπὰ κρατός. σοῦσθε σοῦσθ' ∪ ∪∪ — ∪ — | — ∪ —
ὀλούμεναι[4] ὀλούμεν' ἐπ' ἀμίδα. ∪ — ∪∪ ∪ — | ∪∪ ∪ ∪∪.

— V. 843 ff. Die nächsten 4 Verse ergeben wieder einen Satz, der durchaus klar ist. Δεσπόσιος findet sich auch noch bei Eustathios (Il. p. 846, 13) als Substantiv = δοῦλοι mit dem Zusatz ὡς ὑπὸ τῶν παλαιῶν παραδέδοται. Γομφόδετος gibt es nur an dieser Stelle. Ich verweise hier nebenbei auf die Textgestaltung dieser Verse durch P. Maas[5].

εἶθ' ἀνὰ πολύρυτον
ἁλμήεντα πόρον
853 f. μήποτε πάλιν ἴδοι‹ς›
ἀλφεσίβοιον ὕδωρ,

die sich besser als Wilamowitzens Text an die Stellung des überlieferten πάλιν εἴδοι hält[6]. — V 847. Nach den in jeder Beziehung einwandfreien Versen

[1] Dazu vgl. überhaupt F. Solmsen, Beiträge zur griech. Wortforschung, Straßburg 1909, p. 182; betreffs des aus dem überlieferten ἐπαμιδα zu folgernden spiritus lenis vgl. Solmsen, p. 183, Anm. 1: ἀμίς kam dem Aischylos vielleicht aus dem Jonischen zu. Der lenis findet sich auch in dem gleich folgenden Hesychzitat.

[2] R. Reitzenstein, Der Anfang des Lexikons des Photius, Leipzig-Breslau 1907.

[3] So Solmsen.

[4] Der Enddiphthong des ὀλούμεναι in der Hebung verkürzt sich. Kretiker und Bakcheen stehen gern hinter Dochmien (vgl. Wilamowitz, Griech. Versk., p. 405).

[5] Sokrates, 48 (1922) 179.

[6] Butlers Vermutung ἴδοι‹μ'›, die wegen der durch die respondierende Strophe ausgeschlossenen Synaphie falsch ist, wird durch das ἴδοι‹ς› glänzend ersetzt. Übrigens findet sich die Wortstellung μήποτ' ἴδοιμι πάλιν schon vor Wilamowitz bei K. Kruse (Aeschylus I 'Ικέτιδες, Stralsund 1861, 108).

herrscht wieder Verderbnis. Ἐπ' ἀμίδα, das auch hier zu setzen ist, scheint durch ein geläufiges ὡς verstärkt zu werden, wodurch die Absicht ausgedrückt wird; vgl. z. B. Thuc. I 62, 5 εἶδον τοὺς ἐναντίους παρασκευαζομένους ὡς ἐς μάχην. Statt αἵμονες ist vielleicht αἵμονας oder besser αἵμονα σ' zu setzen; αἵμων = blutig steht auch an der genannten Stelle Eur. Hec. 90 αἵμονι χαλᾷ. Damit trifft die Äußerung eines jüngeren Scholiasten zusammen: ἡμαγμένον σε καθίζω. Wie unsicher aber die Textgestaltung hier ist, zeigen die doch zu zahlreichen Möglichkeiten αἵμον' ἔσω σ' oder αἵμον' ἥσω σ'[1] oder αἷμον' ἔσω σ'[2]. An das seltene ἥμονες zu denken, ist unnötig[3]. — V. 848. Zunächst ist ein ἥσω zu gewinnen, die erste Person analog dem κελεύω in 849. Ob dann δουπίαν ἐπὶ γᾷ? Δούπιος ist unbelegt, doch regelmäßige Bildung von δοῦπος. Unsichere Vermutung bleibt alles: αἵμων kann auch „verständig" bedeuten. Die überlieferten Buchstaben τάπιτα erinnern stets an τάπης, τάπις und δάπις „Decke"; aber einreihen läßt sich das nicht. Τἄπειτα ist guter Vorschlag eines „amicus Butleri"[4]. — V. 849 f. Eine Verbindungspartikel mit 847 f. ist nicht zu sehen; ob aus dem vorigen noch etwas hierhin gehört? Der jüngere Scholiast bemerkt: ἀπιόντα, κατὰ συγκοπήν; aber der Weiberchor spricht kein κελεύω; gleichwohl könnte ein Partizip in 848 die Verbindung zu κελεύω gewesen sein. Ἴχαρ gibt es nicht. Von ἰχώρ heißt es in der Ilias E 339 ῥέε δ' ἄμβροτον αἷμα θεοῖο, ἰχώρ, οἷός πέρ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσι. Götterblut haben auch die Hiketiden in ihren Adern. Platon Tim. 83c gebraucht ἰχώρ auch von der Galle: τὰ δ' ἄλλα, ὅσα χολῆς εἴδη λέγεται, κατὰ τὴν χρόαν ἔσχεν λόγον αὐτῶν ἕκαστον ἴδιον. ἰχὼρ δέ, ὁ μὲν αἵματος ὀρὸς πρᾶος, ὁ δὲ μελαίνης χολῆς ὀξείας τε ὄγριος, ὅταν συμμειγνύηται διὰ θερμότητα ἁλμυρᾷ δυνάμει[5]. Ob nicht eine übertragene Bedeutung des ἴχαρ in dem ἐπιθυμία des Scholions 850 zu suchen ist?; denn etwas derartiges erwarten wir mit Recht. G. Hermann[6] hat mehrere Notizen der späten Antike zusammengestellt, in denen das Verbum ἰχανάειν (u. ä. klingende Formen) in der Bedeutung ἐπιθυμεῖν genannt wird, z. B. Hesych unter ἰχανᾷ ff. Der Zusammenhang des ἴχαρ und ἰχανᾶν ist daher nicht von vorneherein von der Hand zu weisen[7]. Statt ἴχαρ das belegte ἰχώρ einzusetzen, geht nicht an; wir müßten denn den verlangten masculinen Akkusativ ἰχῶρα einsetzen, während ἴχαρ Neutrum wäre. Als Parallele zu dem vermuteten ἴχωρ = ἴχαρ kenne ich τέκμωρ = τέκμαρ. — Mit dem Dativ βίᾳ würde der Satz in Ordnung kommen; etwa: „befehle ich, dem Zwang zu überlassen den Groll und dem Verstand das verschuldete Unheil (?)" d. h. Gewalt und Verstand sollen die Mädchen zur Einwilligung bringen. — V. 852. Man liest zunächst dem Sinn des Scholions entsprechend, ἀτίετ' ἀνὰ πόλιν εὐσεβῶν = ungeehrt in der Stadt der Frommen; aber der Sinn? Ἀτίετον πόλιν εὐσεβῶν = die ungeehrte Stadt in Ehren haltend; das müßte auf eine Stadt Ägyptens gehen. Aber soviel ich weiß, erwähnen die Mädchen nirgends ihre Herkunft aus einer Stadt[8]. So nimmt der Chor in 853 ganz allgemein nur Bezug auf den Nil. Schärfer ist dieser Gegensatz noch in der Bezeichnung der alten und neuen Heimat: V. 1024 ff. πόλιν τήνδε Πελασγῶν und Νείλου προχοάς. Ob man nicht lesen soll ἀτίετα πάλιν εὐσεβῶν = das Verunehrte wieder in Ehren haltend, d. h. Heimat, Angehörige und Verwandte[9]? Die nun folgende Antwort des Chores μήποτε πάλιν ἴδοις paßt wohl, ein

---

[1] H kann inschriftlich bis 250 n. Chr. noch mit E verwechselt werden. (Meisterhans p. 19).

[2] An ἔσω denkt Paley, p. 72; aber ἔσω ist unbelegt; besser ist αἵμον' ἴσω von Donner (vgl. Wecklein II 127), obwohl diese Verbform nur als καθίσω bekannt ist.

[3] Hom. Il. Ψ 886.

[4] Vgl. Wecklein, p. 128.

[5] Vgl. thes. ling. Graec. unter ἰχώρ.

[6] Aesch. trag. II Adnotat., p. 42 f.

[7] Vgl. Leo Meyer, Griech. Etymol. II, p. 44.

[8] In Aesch. Eum. 77 περιῤῥύτας πόλεις bedeutet πόλις zwar mehr als die eigentliche Stadt, aber nur als Plural eine ganze Insel.

[9] Weniger gut dünkt mir ἀτίετον γᾶν εὐσεβῶν.

schärfster Gegensatz. Das wäre ein Appell an die erwähnte φρήν (V. 850); Wilamowitz in der großen Ausgabe[1] sagt: „videtur ille pro minis bona verba dedisse." — V. 852 ff. Die vier Verse sind metrisch zu V. 843 ff. respondierend tadellos. — V. 857 ff. Vürtheim[2] tut hier die fast ärgerlich anmutende Frage: „Aber warum sind die Worte der Mädchen gut, die des Herolds stets verdorben überliefert?" — Erkennbar ist der Gegensatz ἐγώ und σὺ δέ. Ἄγειος bleibt unerklärlich; von mehreren Vorschlägen hat der von Lobeck[3] γέγειος einen Vorzug in der Bezugnahme auf γέρον in V. 860, das Wilamowitz als Glosse — ob mit Recht? — herauswirft. Ob nicht ἄγειος Falschbildung von ἄγω ist, ebenso wie θέλεος ἀθέλεος in V. 862 sicher von θέλω, deren Endungen -ειος und -εος nur in nominalgebildeten Worten sich finden[4]? Βαθυχαῖος „hochadelig", ein ἅπαξ εἰρημένον, bezieht auf die Mädchen, und eigentlich konnten weder der Herold noch die Sklaven es von sich sagen. Aber es gehört doch nicht den Mädchen, deren Griechisch sonst so tadellos überliefert ist. Βαθρείας gibt es auch nicht; ob es nicht von βάθρον herzuleiten ist als Analogiebildung zu andern auf -εία? Es bedeutet vielleicht: von der Schwelle weg; aber das Verbum fehlt zu einem Satz[5]. — V. 860 ff. Der Scholiast, der auch die Schwierigkeiten nicht bewältigt, gebraucht dauernd männliche Endungen der Partizipien; die Verse können doch unmöglich zu den Ägyptern gesprochen sein. — Θέλεος ἀθέλεος sind zwei merkwürdige, kaum verschriebene Bildungen; vgl. meine Bemerkung zu ἄγειος (V. 857). Lobeck[6] bezeichnet die Bildungen als „solitarium et fortasse oppositionis causa ex tempore fictum". — V. 863 ff. In βάτεαι dürfte βαίνειν stecken, das mit φροῦδος gut zusammentrifft: vgl. z. B. Eur. Iph. Taur. 1289 βεβᾶσι φροῦδοι δίπτυχοι νεανίαι; vielleicht setzt man φροῦδαι[7] βᾶτε. Dann kam vielleicht κακοπαθέω vor, wie auch der Scholiast andeutet[8]. Das Partizip κακοπαθῶν ist seiner maskulinen Endung nach nicht ganz unmöglich[9], auch Übergänge vom Plural zum Singular ungefähr nach dieser Art sind möglich: z. B. Thuc. 1, 120, 3 ἀγαθῶν δὲ (scil. ἀνδρῶν ἐστιν) ἀδικουμένους . . . πολεμεῖν, . . . καὶ μήτε . . . ἐπαίρεσθαι μήτε . . . ἡδόμενον ἀδικεῖσθαι[10]. Geschlecht und Numerus zu gleicher Zeit vertauscht fand ich Soph. Oed. Rex. 1184 f. ξὺν οἷς (scil. ᾗ = τῇ μητρὶ) τ' οὐ χρῆν ὁμιλῶν etc. Ich halte κακοπαθῶν für möglich. — Ein unbelegtes Adjektiv „βαθύμιτρος = tiefgegürtet" ist zur Bezeichnung der Danaiden angebracht. Bildungen mit βαθυ- sind zahlreich bei Aischylos, wie überhaupt oft belegt. Wir kennen noch ἄμιτρος und ἀμίτρωτος, ferner viele Zusammensetzungen mit μίτρα an erster Stelle z. B. μιτρόδετος, μιτροχίτων, auch den Eigennamen Μιτροβάτης. — Ὀλόμεναι (ὀλούμεναι?) παλάμαις ist verständlich, wenn man es nicht als Glosse zu V. 867 streicht. — V. 866 ff. Hier beginnt eine epirrhematische Partie aus lyrischem Maß des Chores und iambischen Trimetern des Herolds, dessen Paragraphos bei V. 873 erscheint. Die weitschichtige Verderbnis des Textes hat ihr Ende[11].

---

[1] p. 368. — Vgl. V. 847 αἴμων = verständig?

[2] p. 208.

[3] Paralipomena II, Leipzig 1837, p. 552.

[4] Vgl. Debrunner § 285 (p. 144), und §§ 297, 319, 328 (pp. 149, 161, 165 ff.); Kühner-Blaß I 2, p. 291 und 293. Wechsel der Endungen -ειος und -εος zeigt z. B. τέλειος und τέλεος (vgl. auch κακοηθία und κακοήθεια).

[5] Die hier besonders zahlreichen Vorschläge muß ich übergehen.

[6] Sophoclis Aiax, Berlin 1866, p. 67.

[7] So schon Bothe (vgl. Wecklein, p. 129).

[8] Derartige Verbalkomposita „sind im älteren Attizismus außerordentlich häufig". Vgl. B. Rosenkranz, Der lokale Grundton und die persönliche Eigenart in der Sprache des Thukydides und der älteren attischen Redner, Diss. Münster, Berlin-Leipzig 1930 = Indog. Forsch. 43 (1930), Heft 2.

[9] Vgl. diese Arbeit p. 91 f.

[10] Nicht ganz gleichartig sind die Stellen Eur. Herc. 195 f. und Androm. 421.

[11] Nur in V. 896 ff. tritt Verstümmelung ähnlich wie bei V. 826 ff. hervor. Unter den sonst verständlichen Trimetern des Herolds ist V. 875 unheilbar.

Die Interpretation hat Abwechslung zwischen verdorbenen und gut griechischen Teilen klar gezeigt. Das darauf beruhende Prinzip des Personenwechsels ergibt die Einteilung, wie sie Wilamowitz bietet[1]. Aufgabe jedes Erklärers muß es sein, möglichst mit den überlieferten Buchstaben ein echtes Griechisch zu erreichen. Die Verderbnis aber beruht eben auf dem nicht in allen Teilen von Aischylos gewahrten richtigen Sprachgebrauch, an der Abnormität der gewählten Ausdrücke; ich meine, dahin z. B. das θέλεος ἀθέλεος sicher beziehen zu müssen; außerdem haben wir der seltsamen Worte genug gefunden. Wie weit dieser Barbarismus auch in verschrobenem Satzbau oder nur in falschen Endungen bestanden hat, ist nicht mehr kontrollierbar. — Dabei braucht die Abweichung gar nicht etwa so stark hervorgetreten zu sein, wie in der realistischen Komödie des Aristophanes. Friedrich[2] hat in des Timotheos Persern 162 ff. festgestellt, daß darin die Abweichungen von der attischen Hochsprache geringer sind und sich zum Großteil als Ionismen erklären, also nur leise Andeutung des Barbarischen vorliegt. Ein umfangreiches Beispiel barbarisierender Redeweise in griechischen Stücken bietet uns der Oxyrhynchusmimus Χαρίτιον[3], wo in mehreren Teilen Fremdartiges in uns zumeist unverständlicher Form und zum Teil auch verstümmelt erhalten ist, eine treffliche Parallele zu unserm rätselhaften Text. Knoke[4] bekennt: „Reputantibus igitur linguam barbaram maximam partem obscuram relictam esse nobis confitendum est." Dabei ist zu bemerken, daß der hellenistische Mimus die barbarisierende Tendenz wohl stärker zeigte als des Aischylos Tragödie. In beiden Fällen aber ist heute nur wenig noch sicher deutbar. — Leicht kommt da der Einwand: Wie erklärt es sich, daß gegenüber der Tragödie und dem Mimus der Aristophanestext in seiner abnormen Sprache verständlich ist, und die Abweichungen ausführlich registriert werden können, wie es Friedrich tat? Der Charitionmimus ist zumeist Prosa, die Hiketidenpartie Chorlyrik[5] mit schweren, wechselnden Metren; in den aristophanischen Partien dagegen sorgt der feste einfache Rhythmus der Iamben für weit bessere Erhaltung der Abnormitäten. Diese Erklärung klingt vielleicht gesucht, ist aber doch wohl stichhaltig. — Diese, wie mir scheint, sichere Konstituierung des Ägypter-

---

[1] G. Hermanns Einteilung beruht oft auf zu weitgehenden Konjekturen. Die Halbchoreinteilung erscheint unbegründet, der Anteil des Herolds zu gering.

[2] Philol. 75, p. 301.

[3] Grenfell-Hunt, Oxyrh. pap. III Nr. 413, p. 41 ff., London 1903; G. Knoke, p. 22 ff. Im allgemeinen habe ich die ganze diesbezügliche Literatur nicht eingesehen; vgl. die günstige Besprechung von Knokes Arbeit durch W. Süß in Berl. phil. Woch. 1910, 1468. In Christ-Schmid II, 1, p. 338 werden die fremdartigen Wortgebilde als barbarisches Idiom bezeichnet.

[4] p. 26.

[5] Zudem sind die Chorlieder ursprünglich entgegen dem Dialogvers „ganz als Prosa geschrieben zu denken, da ihre Abgliederung erst den Grammatikern zugeschrieben wird, die die maßgebenden Ausgaben gemacht haben". (Wilamowitz, Einl. in die griech. Trag., p. 129.)

chores mögen weitere Gedankengänge stützen. Die VV. 825—873 wimmeln von doppelt gesetzten Ausdrücken, ein sicheres Zeichen für die Lebhaftigkeit der Szene. Sollte darin den Danaiden nicht auf der anderen Seite ein Chor entsprechen? Gerade von lebhaften Chören erinnere ich mich solcher Verdoppelungen; der Chorgesang der Ichneutai 170 ff. enthält viele Beispiele, auch des Pratinas großes Fragment[1], auch des Euripides Kyklops[2]. Ein stilles Verhalten würde zu der starken Anteilnahme an der Handlung wenig passen. Zwei gegenüberstehende Massen sehen wir in der Orchestra: die widerstrebenden, fliehenden Mädchen und die angreifenden, greifenden Ägyptersklaven. Das können wir uns kaum drastisch genug vorstellen: δάμναμαι (V. 905) und πάσχομεν (V. 908) ruft der Chor nicht in der Vorahnung des erst kommenden Verhängnisses. So möchte man die Sklaven auch zum Chor machen, was der überlieferte Text sicherlich nicht verbietet. Und welches Geheul die wilde Horde angestimmt hat, zeigt der ohnmächtige Schrecken (V. 890) μᾶ Γᾶ, μᾶ Γᾶ, βοὰν φοβερὸν ἀπότρεπε. Diese ganze Ägypterszene erinnert mich stark an die genannte Ichneutaiszene (V. 170 ff.): in beiden finden sich starke Wortverdoppelungen. Die Satyrn suchen nach Leibeskräften Apolls Rinder aufzutreiben, die Ägyptersklaven mit derselben Behendigkeit und dem gleichen Angriffsgeist die gefundenen Mädchen zum Schiff zu schleppen. Die Ähnlichkeit beider Handlungen ist nicht abzuweisen: beides sind Treiberszenen. „Schwache Spuren der λέξις γελοία" des alten Satyrspieles sind noch erkennbar[3]. Auch die Bühne der Ichneutai ist nach Wilamowitz[4] die gleiche wie in den Hiketiden. Auch das seltene μάρπτις läßt uns δράκις und γράπις in des Sophokles Satyrspiel (V. 177) vergleichen. Pearson[5] brachte zu den Satyrnamen bei Sophokles als Parallelen στρόφις (Aristoph. Nub. 450) und γάστρις (Aristoph. Av. 1604). Die Aufforderung σοῦσθε σοῦσθ' (Hic. 836) erinnert an den Befehl der Satyrn (Ichn. 190): ἐφέπου ἐφέπου, den sie dem andern Halbchor geben. Weiterhin erinnert der von Pelasgos an seiner Gewalttat gehinderte Herold an die Satyrspiele überhaupt, er ähnelt den Bösewichtern und Kraftnaturen, „deren Überwindung im Satyrspiele das Volk belustigt"[6]. Wenn man unvoreingenommen die ganze Szene auf sich wirken läßt, wird man zustimmen, daß der Herold erst vom Beginn der iambischen Rhesisverse ab am Gespräch teilnimmt; im gleichen Metrum sprechend geht er auch von der Bühne ab. Und der Mediceus selbst scheint zuzustimmen: bei V. 873 erscheint die Bezeichnung des Herolds handschriftlich.

---

[1] fragm. 1 Diehl = Anth. lyr. Graec. II, p. 124, Leipzig 1925.
[2] Vgl. J. Becker, De Pratina, Münster 1912, p. 42.
[3] W. Kranz, Die Urform der attischen Tragödie und Komödie, Neue Jahrb. f. d. kl. Alt. 1919 (1), p. 148; Wilamowitz, Die Spürhunde des Sophokles, Neue Jahrb. 1912 (1), p. 469.
[4] Aisch. Int., p. 10.
[5] The fragments of Sophokles, Cambridge 1917 I., p. 249 f., Anm. zu V. 177.
[6] Aisch. Int., p. 11.

Ich bemerke weiter, daß auch sonst in den Hiketiden melische Verse nirgends einer einzelnen Person zufallen; deshalb darf man nicht ohne weiteres einer Einzelperson das geben, was an sich besser einem Chor ansteht. In weiterem Ausblick behauptet Gräber[1] von der ältesten Tragödie „quae tetrametros et trimetros i. e. partem histrionalem acriter disiungit a parte lyrica“[2]; dabei scheint ihm der lyrische Wechselgesang in der Perserexodos entgangen zu sein. Aber die Beobachtung hat ihren richtigen Sinn; in den Hiketiden und Septem gibt es derartiges nicht. Daher besagt eine Behauptung bei A. Groß gar nichts[3]: „Aller Wahrscheinlichkeit nach haben . . . die strophisch gegliederten Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspieler in der ältesten Tragödie nicht gefehlt.“ G. Müller[4] äußert zu Recht, daß die ohne Musik vorgetragenen Partien der alten Tragödien nicht umfangreich gewesen seien; ja er findet noch in des Phrynichos Πλευρώνιαι, daß Chorgesang, von Meleagers Tode handelnd, die Stelle eines Botenberichts vertritt. So glaube ich auch nicht, daß es in einem Drama von dem Alter der Hiketiden[5] schon einen singenden Schauspieler gab. Die Entwicklung, wie sie allenthalben bemerkbar ist, ist doch die, daß erst mit wachsender Bedeutung des Schauspielers sein Anteil an lyrischen Partien wächst. Müller schreibt: „partibus musicis actores magis magisque potiti sunt.“ Ist unsere Auffassung der Ägypterszene richtig, so fällt freilich das einzigste Beispiel einer beiderseits von Chor und Schauspieler gesungenen epirrhematischen Komposition in der alten Tragödie überhaupt. An seine Stelle tritt ein Doppelchordialog[6]. — Indem wir die Masse der

[1] p. 44.

[2] Den Prometheus hält u. a. auch Gräber für unecht (p. 8 f.); er ist doch aischyleisch. Er wird wohl zwischen 465—460 aufgeführt sein, kurz nach der damaligen Bühnenreform (vgl. K. Münscher, Herm. 59, p. 210, Anm. 1). Ganz jüngst haben F. Focke Herm. 65 (1930) 259 ff., und Schmid, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft 1929, Heft 9, das Problem breit erörtert.

[3] A. Groß, Die Stichomythie in der griech. Tragödie und Komödie, Berlin 1905, p. 103.

[4] in seiner wertvollen Dissertation „De Aeschyli Supplicum tempore atque indole“, Halle 1908, p. 54 ff.

[5] Zu den schlagenden Beweisen für das Alter unseres Stückes, die G. Müller a. a. O. gebracht hat, kann vielleicht folgendes dazutreten: Von den 7 uns überkommenen Dramen werden allein die Hiketiden in der Komödie nicht erwähnt. (Vgl. Vürtheims Ausgabe p. 247; W. Ribbeck, Die Acharner des Aristophanes, Anhang: Die dramatischen Parodien bei den attischen Komikern, Leipzig 1864, p. 268 ff.). Auf die Eumeniden dürfte wohl Aristoph. Acharn. 75 gehen ὦ Κραναὰ πόλις (= Aesch. fr. 371 N), wo der Scholiast anmerkt: τοῦτο τέτριπται ὑπὸ τῶν παλαιῶν· καὶ Αἰσχύλος γὰρ καὶ Σοφοκλῆς ἐχρήσαντο τῇ λέξει; die Eumenidenstelle (1010 f.) lautet: πολισσοῦχοι παῖδες Κρανοῦ. Übrigens wird die Orestie als Trilogie in des Aristophanes Fröschen 1124 genannt. Phrynichos' Phoenissen des J. 476 werden noch kräftig parodiert wegen ihrer „honigsüßen Lieder“. Daß eine Anspielung auf die uralte Μιλήτου ἅλωσις im Scholion Aristoph. Vesp. 1490 angemerkt ist, hat wohl seinen Grund lediglich in dem allbekannten Theaterskandal, der aus dieser Aufführung entstand.

[6] Aber die Annahme der epirrhematischen Komposition überhaupt dürfte

Ägyptersklaven in die Sphäre eines Chores erhoben haben, ist ein doppelter Doppelchor, ein Dreichor entstanden. Das gibt es sonst nirgends in der antiken Tragödie[1]. Der dritte Chor der wildfremden Sklaven bleibt aber nur kurze Zeit auf der Bühne. Aber ein Chordialog aufgeregtester Form zwischen ihm und dem Danaidenchor hat statt. Wir haben also in dem ältesten der erhaltenen Dramen zwei Chorgespräche, das eine in der Ägypterszene, das zweite in der Exodos.

Das erste Beispiel eines geteilten Chores begegnet gleichfalls in einem der älteren Stücke des Aischylos, in den **Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας.** An der toten Brüder Eteokles und Polyneikes Bahren nehmen die klagenden Halbchöre Aufstellung. Das beweist der gesamte echte Teil der erhaltenen Exodos[2], die von V. 822 anhebend bis V. 1005 eine einzige große Klage darstellt. Dieser Threnos um die toten Brüder wird durch V. 847 unterbrochen; Wahres hat der Bote berichtet: τάδ' αὐτόδηλα, προῦπτος ἀγγέλου λόγος. Während vor V. 874 nichts an Halbchöre erinnert[3], finden sich im folgenden Teile viele Paragraphoi überliefert. Deutlich hören wir einen Wechselgesang; in V. 895 bedingt ein λέγεις zwei Sprecher; das können lediglich die Teile des Chores sein, da sonst niemand zur Stelle ist. Hin und her geht die Klage, bis bei V. 961 eine Stichomythie heftigster Art in kurzen Sätzen anhebt. In V. 1002 ff. hören wir dann endlich zum Beschluß der lyrischen Partie die Frage des einen Halbchores, dem der zweite antwortet. Auch das doppeltgesetzte ἐμοί in V. 996 f. läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß ein Chordialog vorliegt. Merkwürdig nur, wie wenig direkte

und soll dadurch nicht angegriffen sein. Vgl. das Schlußkapitel meiner Arbeit p. 160 ff.

[1] Die bisherigen Versuche, derartige Chöre nachzuweisen, sind mißlungen; vgl. die Einleitung p. 15.

[2] Die Verse 1005—1078 halte ich mit vielen andern für unecht. Zu den vielen Argumenten, die schon beigebracht sind (vgl. Wilamowitz, Aisch. Int. p. 88 ff., und Münscher, Herm. 59, p. 211, Anm. 1), füge ich dieses: Die Zahl der Elisionen in besagtem Teile überragt das Mittel anderer Teile der Septem bedeutend:

	Trimeter	Elisionen	in Prozenten
Aisch. Sept. 1— 38	38	17	45%
,, ,, 245— 286*	41	21	44% 51%
,, ,, 568— 625	57	21	37%
,, ,, 1005—1053**	48	31	65%
,, Agam.	870	456	52%
Soph. Ant.	915	615	67%***
,, Trach.	965	662	69%

* Die Hälfte der Verse ist Stichomythie.
** Ein Viertel der Verse ist Stichomythie.
*** Vgl. Henriette Sieß, Chronologische Untersuchungen zu den Tragödien des Sophokles, Wiener Studien, 36 (1914) 250 ff. — Bruno Snell (Aischylos und das Handeln im Drama, Philol. Suppl. XX (1928), p. 90 ff.) verficht in einem Exkurs neuerdings wieder die Echtheit des Septemschlusses.

[3] Die Anapäste 861—874 hat Wilamowitz in seiner Ausgabe für interpoliert erklärt.

gegenseitige Bezugnahme in beiden Hälften vorhanden ist; die ganze Aufmerksamkeit gilt eben den Toten. — Hervorgerufen ist diese erste kontrollierbare Teilung des Gesamtchores offenbar durch die Zweiheit der auf der Bühne befindlichen Bahren. — Die Wechselgesänge, die in eine Stichomythie auslaufen, erinnern deutlich an die Hiketiden: Hier wie dort lyrische Dialoge zweier Chormassen, hier der Halbchöre, dort zweier voller Chöre. Sollte nicht in diesem Chordialog, wie oben schon bemerkt, ein Bestandteil des ältesten Dramas zu finden sein? Beide Male folgt Stichomythie dem vorhergegangenen Wechselgesang[1], dabei ist der Beachtung wert, daß während der langen Wechselgesänge der Septem, die etwa den 5. Teil des ganzen Stückes umfassen, kein Schauspieler und in der Hiketiden-Exodos nur der unbeachtete und schweigende Danaos anwesend ist. Noch eine Ähnlichkeit zweier der alten Dramen ist bemerkenswert. Wenn man in den Septem die Verse 861—874 und 1005—1078 als unecht streicht, wird die Exodos der der Perser gleich. Beide Stücke schließen mit einer Stichomythie. In den Persern erklären die Choreuten nach langer Klage (V. 1077): πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις, in den Septem fragt der eine Halbchor in V. 1003: ἰὼ ἰώ, ποῦ σφε θήσομεν χθονός; der andere jammert: ἰὼ τιμιώτατον, ἰὼ ἰώ, πῆμα πατρὶ πάρευνον. Gleich an Form und Gedanken klingen beide Stücke aus.

Auch in der Exodos, die von einem späteren Regisseur angeklebt ist, (V. 1066 ff.) bleibt die Chorteilung. Die eine Hälfte (V. 1068 ἡμεῖς γὰρ) geleitet die Leiche des Polyneikes, die andere (V. 1072 ἡμεῖς δ') die des Bruders. Ein regelrechter Chordialog entspinnt sich aber nicht.

Den Versen 369 und 372 desselben Dramas ist handschriftlich die Bezeichnung von Halbchören beigegeben, die Wilamowitz in den Text gesetzt hat. Aber eine Teilung erscheint mir für so kurze Zeit kaum glaublich, zumal der Gesamtchor soeben ein längeres Stück vorgetragen hat. Der Text selbst spricht nicht für Halbchöre oder deren Führer. Von demselben Koryphaios werden Späher und Eteokles hintereinander erblickt. Nur einmal steht die Anrede ὦ φίλαι (V. 370), und das ἡμῖν im selben Verse dürfte wohl an den Gesamtchor gerichtet sein. Ich würde die Zeichen streichen. Der Schreiber des Mediceus mag sie gesetzt haben eben der zwei Personen halber, deren Auftreten kundgetan wird. Ähnlich steht es um die Verse 1054—1065, wo in einem Kodex eine Teilung angenommen wird. Schon Kirchhoff[2] hat alles richtig dem einen Chorführer gegeben.

Es ist nicht unwesentlich für die Beurteilung der aischyleischen Doppelchöre, daß wie in dem ältesten seiner erhaltenen Stücke eine Dreiheit von Chören, in seiner letzten Schöpfung, dem dritten Stück der im Jahre 458 aufgeführten Orestie, wieder zwei Chöre auftreten. Der Schlußgesang der **Eumeniden** (V. 1032—1048) wird

[1] Vgl. Wilamowitz, Aisch. Int., p. 240.
[2] A. Kirchhoff, Aeschyli tragoediae, Berlin 1880, p. 109.

nämlich zweifelsohne nicht von dem Chor der versöhnten Rachegeister gesungen; denn diese selbst werden in dem vierstrophigen Liede angeredet und gepriesen. Die Handschriften lehren dasselbe; mehrere bieten Προπομποί zu Beginn des Gesanges; im Kodex F[1] ist προπομπὸς χορός beigeschrieben; im Scholion lesen wir αἱ προπομποί. Dieselbe Bezeichnung steht am Schluß der Hypothesis im Personenverzeichnis. Auch im Stück selbst werden Προπομποί genannt; so sagt Pallas vor Beginn der Schlußprozession (V. 1005): Πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν . . . Die Erinyen selbst nennen sich so (V. 206): καὶ τὰς προπομποὺς δῆτα τάσδε λοιδορεῖς. Daß somit ein Προπομποί-Chor auftritt, bezweifelt keiner der Herausgeber; aber woraus bestand dieser Chor? Wilamowitz übersetzt das Wort Προπομποί[2] mit „Chor der Geleitenden" ohne genauere Unterscheidung; dagegen übersetzt er dasselbe Wort in V. 1005 mit „Fackelträger". Viermal außer an dieser Stelle kommt dieser Ausdruck προπομποί bei Aischylos vor, dreimal zur Bezeichnung von Frauen. Der Titel des aischyleischen Stückes Προπομποί, von dem nur ein Fragment erhalten ist[3], scheint einen männlichen Chor zu fordern; denn Alkiphron[4] schreibt: τοὺς Αἰσχύλου προπομπούς. Versuchen wir zur Lösung der Frage die verschiedenen Personenbezeichnungen dieses Schlußteiles zu ordnen. In V. 1010 werden Richter angeredet[5], in V. 1012 das Volk, in V. 1024 die Priesterinnen der Pallas. Die Προπομποί, auf die Athena in V. 1005 Bezug nimmt, tragen Fackeln in den Händen: πρὸς φῶς ἱερὸν τῶνδε προπομπῶν. Von andern Fackelträgern steht im Text nichts; Wilamowitz[6] irrt also, wenn er sagt: „Priesterinnen und Fackelträger". Auch C. Robert[7] glaubte an die Anwesenheit von besonderen Fackelträgern, obwohl K. O. Müller[8] schon das Richtige gesehen hatte. Ein Vergleich der VV. 1003—

[1] Florentinus Laurentianus 31, 8 saec. XIV; vgl. Wilam. Aesch. trag., p. XIX f.

[2] Wilam., Griech. Tragödien (übersetzt), Berlin 1907—1923, II 296 u. 298.

[3] Aesch. fr. 209 N.

[4] epist. parasit. 3, 48, 1 = Nauck p. 70. — Nach Welcker (Tril., p. 346) handelt es sich um thebanische Bürger, die die Niobe fortgeleiten.

[5] J. Töpffer (Attische Genealogie, Berlin 1889, p. 174) bezieht diesen Vers auf das uralte Geschlecht der Hesychiden, die die jährliche Eumenidenprozession anzuführen pflegten; aber das ist bare Vermutung (unbegründet auch Rapp, Erinys = W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griech. u. röm. Mythologie; Leipzig 1884—1926 I 1331 f.); weder die Anrede παῖδες Κραναοῦ, noch das Attribut πολισσοῦχοι hat sicher etwas mit jenem Adelsgeschlecht zu tun. — Παῖδες Κραναοῦ oder Κραναοί ist öfters Name der Athener. Das Adjektiv πολισσοῦχος begegnet öfter bei Aischylos, (vgl. W. Dindorf, Lexicon Aeschyleum, Leipzig 1876, p. 296 unter πολισσοῦχος), zweimal in den Eumeniden, mit λεώς (V. 775) u. βροτοί (V. 883) verbunden; sonst werden die Götter als πολισσοῦχοι bezeichnet. — Gemeint sind wohl mit diesem Verse die Richter, nicht das Volk; denn von den Bürgern ist in den zwei folgenden Versen die Rede (πολίταις!); außerdem wird das zahlreich herbeigeströmte Volk in V. 1025 f. erwähnt. Wilamowitz setzt zu Recht jenes πόλεως φρούριον (V. 949) den πολισσοῦχοι παῖδες Κραναοῦ gleich und übersetzt dieses „Wächter meines Staats" und jenes „Athens berufene Wächter".

[6] Aisch. Int., p. 185. [7] Zu Aischylos' Orestie, Herm. 38 (1903), p. 636.

[8] Aeschylos' Eumeniden, Göttingen 1833, p. 74.

1006 und 1021—1025 hilft weiter; ihre Ähnlichkeit ist unleugbar: V. 1005. πρὸς φῶς ἱερὸν = V. 1022. φέγγει λαμπάδων σελασφόρων, V. 1003. προτέραν δ' ἐμὲ χρὴ στείχειν = V. 1022. πέμψω, V. 1004. θαλάμους ἀποδείξουσαν = V. 1023. εἰς τοὺς ἔνερθε καὶ κατὰ χθονὸς τόπους. Der restliche Bestandteil der beiden Sätze enthält jedesmal die Bezeichnung der Begleiter, mit denen die versöhnten Eumeniden ihrem neuen Wohnsitz entgegengeführt werden: in V. 1005. die προπομποί, in V. 1024. die πρόσπολοι, αἵτε φρουροῦσιν βρέτας τοὐμόν. Sollten bei völliger Gleichheit der Gedanken in den Einzelteilen der Sätze nicht auch diese Begleiter dieselben, mithin die προπομποί den Priesterinnen der Athene gleich sein?[1] Dann ist der Schlußgesang von keinem andern Chor als dem der Priesterinnen angestimmt worden. Und in der Tat werden in ihm wieder die leuchtenden Fackeln (V. 1042 f.) erwähnt, wie vorher (V. 1005—1022), als von den Fackeln tragenden Priesterinnen die Rede war. Daß tatsächlich die Richter und viel Volk sich dem Zuge anschließen, sei gern zugegeben. Aber aus den Imperativen (V. 1035 und 1039) εὐφαμεῖτε δὲ πανδαμεί und (V. 1043 und 1047) ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς geht genugsam hervor, daß die Priesterinnen allein das Lied beginnen und beenden. Ich kann Wilamowitzens Satz[2] nicht beipflichten: „Und in die ὀλολυγή . . . wird das Volk im Theater einstimmen"; nicht an die Zuschauer, sondern an das auf der Orchestra anwesende Volk dürften diese Befehle zunächst gerichtet sein. Gleichermaßen hatte Athene vorher zum Schweigen gemahnt (V. 1012): Εἴη δ' ἀγαθῶν ἀγαθὴ διάνοια πολίταις. — Anders verteilte R. Westphal[3] auf Grund der Konjektur G. Hermanns[4] χωρῖται für das in V. 1035 überlieferte χωρεῖτε; er gab den letzten Vers jeder der vier Strophen den Eumeniden. Aber daß der die erste Strophe und Antistrophe umfassende Satz durch das εὐφαμεῖτε in V. 1035 zerschnitten wird, ist nicht anstößig. Jetzt, nachdem K. Schwenck[5] und A. Kirchhoff[6] für χωρεῖτε in V. 1035 auch πανδαμεὶ setzten, ist klar, daß das ganze Lied von dem Προπομποί-chor gesungen wird. Zusammenfassend können wir also sagen, daß zwar eine große Menge Menschen an der Prozession teilnimmt, aber nur die Priesterinnen das Geleitlied singen und so den eigentlichen Chor bilden. — Wie zahlreich dieser zweite Chor sei, bleibt dunkel, ob die volle Zahl von 12 Choreuten oder weniger, ob rechte Priesterinnen oder nur Tempeldienerinnen, ob aus dem Hesychiden- oder Eupatridengeschlechte[7]. K. O. Müller[8] jedenfalls glückte der Beweis nicht, daß ein voller Chor unmöglich sei. Durch den Ausdruck

---

[1] Außerdem sind προπομπῶν (V. 1005) und πέμψω (V. 1022) gleichen Stammes (ἐμὲ . . . τῶνδε προπομπῶν = πέμψω ξὺμ προσπόλοισιν).

[2] Aisch. Int., p. 185. [3] Prolegomena, p. 22 f.

[4] Aesch. trag., I, p. 308 u. II, p. 646.

[5] Aesch. trag., Bonn, p. 51. [6] Aesch. trag., p. 279.

[7] Vgl. G. F. Schömann-J. H. Lipsius, Griechische Altertümer II, Berlin 1902, p. 428 u. 555 ff. — Töpffer, Att. Geneal., p. 173 f. — Wilam., Griech. Trag. übers. II, p. 245.

[8] Aesch. Eum., p. 74.

πρόσπολοι, mit dem Athene in V. 1024 auf die προπομποί hinweist, werden diese noch nicht zu niederen Dienerinnen gestempelt. Von den Eumolpiden heißt es bei Sophokles (Oed. Col. 1053) προσπόλων Εὐμολπιδᾶν. In derselben Tragödie (V. 746 f. κἀπὶ προσπόλου μιᾶς βιοστερῆ χωροῦντα) nennt Kreon, da er dem Oidipus und der Antigone schmeicheln will, diese πρόσπολος, aber das Attribut ist hier keine Schande.

Auch in der Eumeniden-Tragödie tritt der zweite Chor erst am Schluß in die Erscheinung. Ein Lied wird von den Priesterinnen gesungen. Bei V. 1003 sind sie schon da. Vielleicht sind sie nicht allzulange vorher still eingezogen. Der Terminus post quem ist V. 915, da dort erst die Versöhnung erfolgt. Als Athene (V. 487) die Richter hereinholt, sagt sie von ihren Priesterinnen nichts: sie haben wohl am Gerichte nicht teilgenommen. Das schnelle Auftreten der Geleiterinnen, das plötzliche Vorhandensein von Fackeln und Opfern gegen Schluß der Handlung wird etwas gemildert durch Andeutungen, die in früheren Versen versteckt vorliegen. In V. 807. ὑπ' ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας, V. 833. σεμνότιμος καὶ ξυνοικήτωρ ἐμοί, V. 835 f. θύη . . . ἔχουσ', V. 868. εὖ τιμωμένην, V. 891. τιμωμένη wird den Erinyen Ehre versprochen. Deutlicher weisen auf den kommenden Festzug selbst hin die Verse 854 f.

καὶ σὺ τιμίαν
ἕδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως
τεύξῃ παρ' ἀνδρῶν καὶ γυναικείων στόλων.

Nachher sehen wir tatsächlich diesen στόλος als Geleiter zu der ἕδρα der Eumeniden, ὅσην παρ' ἄλλων οὔποτ' ἂν σχέθοις βροτῶν[1]. Dieser Festzug aber fand jährlich zu Athen statt und war den Athenern eine gewohnte Sache[2]. — Die Handlung des Chores ist denkbar einfach: lediglich das Geleiten der Eumeniden ist seine Aufgabe; sein Aufenthalt auf der Bühne ist sehr kurz: In dem zweiteiligen Liede werden die feierlichst angeredeten Eumeniden eingeladen, sich an ihren unterirdischen Wohnsitz zu begeben, wo Ehren ihrer harren. Strophe und Antistrophe des Lieds beschließt jenes andächtige εὐφαμεῖτε. Zu Beginn des umfangreicheren zweiten Teiles findet sich, dem Imperativ βᾶτε in V. 1033 entsprechend, die Aufforderung ἴτε. Den σεμναὶ θεαὶ werden die Attribute ἵλαοι und σύμφρονες γᾷ beigelegt, wodurch die stattgefundene Aussöhnung offenkundig ist. Mit Hilfe der Götter werden Eumeniden und Athener stetig sich verbunden bleiben; ob dieser Tatsache soll das begleitende Volk seine Freude laut kundtun: ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς[3].

Bedurfte es des zweiten Chores in den Eumeniden, oder ist er lediglich szenischer Wirkung halber eingefügt? Die Handlung des Stückes ist bereits erledigt, als die Priesterinnen ihre Rolle auf-

[1] V. 857. [2] Vgl. Schömann-Lipsius II, p. 555.

[3] W. Kranz hat (Neue Jahrb. 1919, p. 153, Anm. 2) darauf hingewiesen, wie aus dieser Exodos die ursprüngliche Verteilung des Festchorals auf Chor und Volk noch zu erkennen sei.

nehmen. Darf man also nicht in dem Auftreten der zweiten Chormasse eine Vorliebe des Aischylos für Doppelchöre sehen? Der Anstoß dazu jedoch wird in der jährlichen Prozession zu finden sein, die diesen Gottheiten zu Ehren stattfand. — Die Wechselbeziehungen der zwei Chöre sind hier weit lockerer als in den Hiketiden früherer Jahre. Kein rechter Dialog kommt zustande. Doch sind die beiden Chöre zu gleicher Zeit auf der Bühne, wodurch das doppelchorische Element stark betont wird. Dazu richtet sich das Agieren des zweiten Chores, der wieder ein rechter Nebenchor ist, nicht auf eine Einzelperson, sondern den Hauptchor. Als Ansätze dialogischer Unterhaltung mag man einige Anreden ansehen, die oben aufgeführten Imperative βᾶτε und δεῦρ' ἴτε, Σεμναί. Gleichermaßen wendet sich der zweite Chor an die Volksmasse: εὐφαμεῖτε, ὀλολύξατε.

Der Eumenidenschluß führt zwei singende Chöre und eine vielfältige Menschenmenge auf die Bühne. Der Vergleich mit den Hiketiden ist durchaus sachbegründet. Wilamowitz[1] bemerkt: „Die Orchestra wird so voll wie in den Hiketiden." C. Robert[2] drückt sich noch deutlicher aus: „. . . . die Orchestra ist so voll wie sonst nur in den allerältesten Zeiten des attischen Theaters, etwa wie am Schluß der Hiketiden." Im Hiketidenschluß und im archaischen Septemthrenos richtete Aischylos doppelchorische Gebilde ein; genau so in dieser Tragödie. Und auch hier ist die ganze Szenerie archaisch: nur Athene ist als einziger Schauspieler inmitten der Chöre und bewegten Massen da, und sie wird Chorführerin des Nebenchors. Hingegen hat Aischylos im selben Stücke bei der Gerichtsverhandlung (V. 746 ff.) ein Gespräch dreier Schauspieler und sogar dazu noch des Koryphaios zu schaffen gewußt. Interessant, daß trotz aller verwickelten mesodischen Gebilde, die Aischylos in der Orestie ausgebildet hat, die Metrik des Schlußliedes wieder die einfache Komposition der Strophenaneinanderreihung ist[3]. Das alles soll besagen, daß der Doppelchor auch der Eumeniden auf weit ältere Zeiten zurückweist[4].

---

[1] Aisch. Int., p. 185.

[2] Zu Aischylos' Orestie, Herm. 38, p. 636.

[3] Diese interessante Beobachtung machte K. Münscher, Herm. 59, p. 227.

[4] Bei V. 243 findet sich übrigens die erste uns bekannte Epiparodos eines Chores; denn nach V. 231 haben die Erinyen die Bühne verlassen. Trotz der chorischen Aktionsfähigkeit, die sich in einer solchen zweiten Parodos ausdrückt, scheint sie kein Urbestandteil der Tragödie zu sein; denn in den weit älteren Persern stößt sich der Chor nicht an einem Ortswechsel. Wilamowitz sagt darüber (Aisch. Int., p. 47): „In Wahrheit müßte Ortswechsel eintreten; der Not gehorchend hilft sich der Dichter durch Schweigen. Sein Chor bleibt, weil er Chor ist." — Die erste größere Chorpartie in den Eumeniden (V. 140 ff.) ist recht verschiedenartig verteilt worden; eine Lösung erscheint beinahe aussichtslos. G. Hermanns Anordnung der Verse ist sicher falsch; denn es sind nur 12 Choreuten da, weil im Agamemnon dieselbe Zahl in den Versen 1348 ff. deutlich kenntlich ist. Die Verse 140—143 unseres Stückes, die außerhalb des metrischen Zusammenhanges der folgenden Strophen stehen, gehören der zuerst erwachten Erinye. In V. 143 reagiert ein zweiter Rachegeist auf das

Die verhältnismäßig starke Ausbeute an Doppelchören in den erhaltenen Stücken[1] des Aischylos läßt die Wahrscheinlichkeit aufkommen, auch in den nicht unbeträchtlichen Fragmenten bisher zumeist unbeachtete Spuren solcher Chöre zu finden. Allerdings wird die Arbeit erschwert durch die geringe Kenntnis, die wir trotz der Fragmente von der Handlung dieser Dramen haben, sowie durch den Mangel an neueren Abhandlungen über die verlorenen Stücke. Oft werde ich über Vermutungen kaum hinauskommen. Auch kann wohl irgendein Doppelchor mir entgangen sein, da eine eindringende

---

ἔγειρ' ἔγειρε der Vorrednerin. Das ἐπάθομεν, φίλαι paßt besser zu einem Choreuten; denn daß schon jetzt der ganze oder ein Halbchor auf den Beinen wäre, ist unwahrscheinlich. V. 144 spricht oder sprechen andere, wie das καὶ ἐγώ zeigt. V. 145 bietet die Fortsetzung des im vorvorigen Verse begonnenen Satzes; aber das dürfte nicht denselben Sprecher unbedingt erfordern. Schon mehr werden aufgewacht sein. Daß V. 147 denselben Sprecher hat wie V. 145f., bezweifle ich; denn er hängt damit nicht zusammen. In der Antistrophe weist nichts Sicheres auf Halbchöre hin; man gebe sie also einem Chor; Kongruenz der Paraphoi mit der στροφή ist nicht nötig, wie schon oben bemerkt ist. Das Ergebnis ist also sehr allgemein; Wilamowitzens richtiges Urteil, dessen Texteinteilung freilich ich nicht gefolgt bin, setze ich hierher (Griech. Trag. übers. II, p. 260): „Die Chorführerin erwacht zuerst, dann einzelne; sie wecken die andern, und während des Liedes schließt sich der Chor zusammen."

[1] K.O. Müller (Aesch. Eum., p. 74) setzte auch im Schluß der Choephoren einen Doppelchor an; aber die Furien sind in der Tat gar nicht da. Den überlegenden, nüchternen Sklavinnen (vgl. V. 1051 f. τίνες σε δόξαι . . . στροβοῦσιν; und 1056 ἐκ τῶνδέ τοι ταραγμὸς ἐς φρένας πίτνει) ist eher zu trauen als dem in Wahn geratenden Orest, der in V. 1061 erklärt: ὑμεῖς μὲν οὐχ ὁρᾶτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὁρῶ. Von einem regelrechten Chor kann vollends überhaupt keine Rede sein. Vgl. Wilam. Griech. Trag. übers. II, p. 153: „Gehetzt von diesen Gebilden seines Wahnsinns." — Wilamowitz (Aisch. Int., p. 178 u. Griech. Trag. übers. II p. 200) hat die Ansicht vorgetragen, am Schluß des Dramas träten Argiver auf; richtig erklärt er: „Das Geschlecht kann er (scil. der Sklavinnenchor!) unmöglich wechseln." Aber Orestes redet eigentlich nirgends sicher irgendwelche Bürger an. In V. 1026 steht φίλοις, nicht φίλοι. Auch die teils zerstörten Verse 1040 ff. enthalten keine Anrede; jene κακά sind wohl des Aigistheus und der Klytaimestra Freveltat. (V. 1041 b.) Der Gedanke mag etwa der sein: „Wenn Menelaos zurückkommt, mögen alle Argiver daran denken, welches Verbrechen sein Weib und Aigistheus begangen haben." Deswegen brauchen keine Argiver zur Stelle zu sein. Dagegen ist die Bühne zu Beginn der Septem von Menschen voll; und in den Versen 1—38 fehlt es nicht an reichlichen und deutlichen Anreden. Auch hierin kann ich Wilamowitz nicht beipflichten: „es können ja nur Bürger sein etc." Sprechen nicht die landfremden Sklavinnen das gewichtige Wort (V. 1046): ἠλευθέρωσας πᾶσαν Ἀργείων πόλιν? Ist nicht Orests Ansprache ab V. 973 an den Chor gerichtet? Es geht doch nicht an, diesen bis zur gänzlichen Ignorierung zurückzudrängen. Aber es folgert sogar deutlich aus dem Texte selbst, daß dem Chor Orests Rede gilt. In V. 980 ἴδεσθε δ' αὖτε, τῶνδ' ἐπήκοοι κακῶν können nur die Sklavinnen gemeint sein; denn diese allein haben des Aigistheus Todesruf ἔ ἔ ὀτοτοτοῖ (V. 869) gehört und sogleich ausgerufen: ἔα ἔα μάλα. Dieses Mordes (τῶνδε κακῶν) sind sie allein Ohrenzeugen. Paralleles findet sich in den Eumeniden (V. 732); die Erinyen bleiben, das Urteil mit eigenen Ohren zu hören: δίκης γενέσθαι τῆσδ' ἐπήκοος μένω. Mit Recht sagt auch Klytaimestra (Aesch. Agam. 1420 f.) vom Chor: ἐπήκοος δ' ἐμῶν ἔργων; denn er hat den Agamemnon im Todesbade aufschreien gehört. Auch diese beiden Stellen bestärken meine Auffassung, daß nur die Sklavinnen im Choephorenstück anwesend sind.

Beschäftigung[1] mit jedem einzelnen Stücke den Rahmen meines Themas sprengt.

Über das **zweite,** ziemlich unbekannte **Stück der Danaidentrilogie** ist sehr viel geschrieben und sehr verschieden geurteilt worden[2]. Übereinstimmung herrscht darüber, daß des Aigyptos Söhne in diesem Drama die Hochzeit mit den Danaiden durchsetzten und diesen festlichen Tag begingen; denn, da die Danaiden in dem Schlußteil der Trilogie wieder den Chor bildeten, muß der Mord an den Gatten zwischendurch geschehen sein[3]. Auch scheint es allgemein anerkannt zu sein, daß wieder in der Exodos ein Doppelchor — von Ägyptern und Danaiden — existiert hat. Das darf man zwar nicht aus den Fragmenten[4], wohl aber aus dem mutmaßlichen Inhalt erschließen; denn wohl kaum hat die Hochzeit, der der Gattenmord folgt, der Höhepunkt der gesamten Trilogie, hinter der Szene stattgefunden. Man denkt sich also beide Chöre im Hochzeitszug abziehend. Nicht unwesentlich ist dabei, daß schon im ersten Stück, den Hiketiden, Aischylos solchen Kunstgriff angewendet hat; wir vermuteten, daß ihm diese Art der Chorgestaltung keineswegs unlieb war. Selbst N. Wecklein[5], der eine verworrene und wenig glaubwürdige Handlung rekonstruiert[6], bekennt sich zu einem zweifachen Chor in der Exodos. Beiläufig gesagt, hindert auch eigentlich nichts, den Aigyptossöhnen entsprechend den Danaiden Diener zur Seite zu stellen. — Gehaltlos und falsch urteilte unlängst A. Natansky[7] über dieses Mittelstück; er will in den θαλαμοποιοί als Hauptchor die Danaiden sehen. Sein erstes Argument, die tiefgründigen Gesänge eines Aischylos könnten unmöglich von den unkultivierten und „ungeschlachten Aigyptossöhnen" vorgetragen werden, ist durchaus nichtig und macht jede weitere Erörterung überflüssig; schon der alte Welcker[8] hatte es verworfen. Ferner ist nicht einzusehen, weshalb ägyptische Sklaven das Amt der θαλαμοποιοί nicht auf sich nehmen könnten; denn die Wohnstätten sind ja schon vorhanden und von Pelasgos[9] den Hiketiden angeboten worden. Die weitere Vorbereitung aber würden Sklaven wohl ausrichten können. Dann versucht Nathansky auf Grund der

---

[1] Alle auf jedes einzelne Fragment bezüglichen Bücher konnte ich nicht durcharbeiten, noch alle Urteile berücksichtigen.

[2] Die Literatur ist gesammelt bei A. Nathansky, Des Aischylos Danais, Wiener Studien 32 (1910) 9, 13 f., 18 ff.

[3] Vgl. Wilam., Aisch. Int., p. 19 u. 21.

[4] Vgl. Nauck, p. 4; Wilam., Aesch. trag., p. 379.

[5] Studien zu den Hiketiden des Aeschylos, Sitzungsber. der k. bayrischen Akademie der Wissenschaften, München 1893, II, p. 421.

[6] Den Hauptchor läßt er aus den Thalamoserbauern (θαλαμοποιοί) bestehen.

[7] p. 21 ff.

[8] Des Aeschylus Schutzflehende, Ägypter und Danaiden, Kleine Schriften IV, p. 111.

[9] Vgl. Aesch. Hic. 959 ff.: ναίειν δόμους πολλῶν μετ' ἄλλων oder οἰκεῖν καὶ μονορρύθμους δόμους.

Handlung des Dramas, die ihm selbst und auch uns noch heute[1] unbekannt ist, zu beweisen, daß der Chor nicht habe aus Ägyptern — „gleichviel ob Herren oder Dienern" — bestehen können; solche Methode ist unzulässig. Schließlich, wenn die Danaiden für die Handlung notwendig sein sollen, kann man nicht füglich von den Aigyptossöhnen dasselbe sagen? Nathanskys letztes Beweismittel[2] wirkt nur bedingt: Gewiß werden die Danaostöchter, wenn sie auftraten, gesungen haben; aber einmal ist die Notwendigkeit ihres Auftretens nicht über irgendwelche Zweifel erhaben; sodann bleibt die Möglichkeit, daß sie den Nebenchor bildeten, nach wie vor bestehen. Bewundernswert ist die Kühnheit, mit der Nathansky auf Grund solcher Beweisführung erklärt: „Damit fallen alle anderen Meinungen[3]." — Von G. Hermanns Zeiten an[4] fußten die verschiedensten Forscher auf der einen Polluxstelle[5], jenes θαλαμοποιοί bald als solche auslegend, „die den Thalamos erbauen", bald als solche, „die den Thalamos zubereiten". Und doch findet sich der Titel im Katalog der aischyleischen Dramen nicht, das argumentum jenes Dramas ist unbekannt, am willkürlichsten ist die Verbindung des Namens mit der Danaidentrilogie. Hingegen paßt der Titel Αἰγύπτιοι, den auch der Katalog bietet, an sich zu unserm Stoff. Im Etymologicum Gudianum[6] werden die Αἰγύπτιοι zitiert; es dürfte wohl eine Verwechslung der Titel zweier Dramen vorliegen. Ich meine: Name des Stückes und des Hauptchores ist Αἰγύπτιοι.

Nicht mehr wissen wir von dem Schlußstück der Danaistrilogie, den **Δαναΐδες**[7]. Daß wieder die Danaostöchter den Hauptchor bilden, ist klar. Ob die Dienerinnen, falls sie ihnen beigegeben waren, wieder einen regelrechten Chor bildeten? Die Möglichkeit ist nicht abzuweisen. Im ersten Stück sang der Mägdechor das Kyprislied; Aphrodite trat nun selbst auf[8]. Diese Tatsache zeigt soviel, daß den Mägden ein ähnliches Loblied wohl kaum mehr zufiel.

Der Inhalt der Tetralogie **Λυκουργεία**[9] ist auch heute noch so

[1] Wilamowitz (Aisch. Int., p. 21) prägte den Satz: „Wir müssen uns in unser Nichtwissen über das Mittelstück finden."

[2] p. 22.

[3] Auf p. 23 in genannter Abhandlung schreibt derselbe: „Die Äußerung des Pollux (VII 122) τάχα δὲ καὶ οἱ θαλαμοποιοὶ εἶδος τέχνης ist eben nicht mehr als eine unbegründete („τάχα"!) Ansicht des auch sonst nicht allzu verläßlichen Autors." Das ist der Schlüssel zu Nathanskys abwegigen Ansichten; denn auf ein und dieselbe Stelle dieses Pollux, dem er selbst sein höchstes Mißtrauen ausspricht, gründet sich das Fundament (das er also selbst für trügerisch hält!) seiner Ansichten. Allein bei Pollux ist nämlich der Titel θαλαμοποιοί überliefert.

[4] Über einige Trilogien des Aeschylus = opuscula VIII, p. 183 ff.

[5] VII 122: ἐν Αἰσχύλου θαλαμοποιοῖς.

[6] p. 227, 37 f.; vgl. Nauck p. 4 und Wilam., Aesch. Trag., p. 379.

[7] Vgl. Nauck, p. 15.

[8] Vgl. Athen. XIII, p. 600 B.

[9] Vgl. das Scholion zu Aristoph. Thesmoph. 135: τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργείαν, Ἡδωνούς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν.

dunkel, daß wir über ihre Chöre fast nichts wissen. Auf eine Stelle bei Pseud.-Eratosthenes[1] hin äußerte G. Hermann[2], in der Exodos des Mittelstückes, der **Βασσάραι**[3], seien die Musen aufgetreten, entsprechend den Προπομποί der Eumeniden; das würde einen Doppelchor von Bassariden und Musen ergeben. Aber in Anbetracht der geringen Fragmente ist die Vermutung Hermanns höchst unsicher.

Etwas mehr ist über die **Ἥδωνοί** zu sagen, das Anfangsstück der Lykurgie[4]. In fr. 57 N wird der volle Thiasos des Dionysos mit prächtigen Worten beschrieben[5]. Dieses ganze Gefolge mitsamt dem Gotte gerät in die Gefangenschaft des Lykurgos[6]. Welcker glaubt einmal, daß nur ein kleinerer Thiasos den Gott hier begleite, dann aber scheint er ihn wieder auf gleiche Stufe mit dem Edonenchor zu stellen[7]. Aber von Einfachheit und Sparsamkeit der alten Tragödie kann allein schon im Hinblick auf die Menschenmassen in den Hiketiden wirklich keine Rede sein; auch die dithyrambischen Chöre waren nicht kleiner[8]. — Ist nun dieser in fr. 57 N erwähnte Thiasos tatsächlich außer dem Edonenchor aufgetreten? Welcker, Haupt und Séchan, der ihnen beipflichtet, bejahen die Frage, ohne sich auf ein Fragment oder eine Schriftstellernotiz stützen zu können; dabei redet Welcker sogar von einer Notwendigkeit des Auftretens. Schwerer wiegt schon sein Argument, der Gott Dionysos trete nie und nirgends ohne seine Begleitung auf. Haupts Darstellung[9] ist in diesem Punkte nicht ganz bestimmt; doch liest man einmal von „Dionyso . . . cum suis a scaena remoto". Und so bezeichnet Séchan[10] den Thiasos als παραχορήγημα, ferner als „la troupe légère et chantante." Die Beschreibung in fr. 57 N ist an sich kein Hindernis dafür, daß die Begleiter des Gottes, wie gewöhnlich, um ihn sind — nur, daß Dionysos gefangen vor den König geführt wird[11];

---

[1] Catasterism. 24; vgl. C. Robert, Eratosthenis Catasterismorum reliquiae, Berlin 1878, p. 140 f.

[2] De Aeschyli Lycurgia = opusc. V, p. 20.

[3] Vgl. Nauck, p. 9.

[4] Vgl. Nauck, p. 19. Ferner gehören hierher: Fr. G. Welcker, Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, Frankfurt a. M. 1826, p. 104 ff; G. Haupt, Commentationes archaeologicae in Aeschylum = Dissertationes philologicae Halenses XIII, p. 137 ff., Halle 1897; Louis Séchan, Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique, Paris 1926, p. 63 ff.

[5] Vgl. Haupt, p. 139: „Non maenades tantum, sed etiam viriles ministros sive satyros sive cultores humanos secutos esse verba ὁ μὲν — ὁ δὲ docent."

[6] Vgl. Apollod. bibl. III, 5, 3; doch folgt er einer andern Version: Bei ihm flieht Dionysos zur Thetis; bei Aischylos aber findet ein Wortstreit zwischen Lykurgos und dem gefangenen Gott statt.

[7] Nachtrag p. 104 f.: „So aber, da der Edonenchor feststeht, müssen wir denken, daß dem Dionysos ein Gefolge zur Seite stand, wie in dem Chor seinem Gegner, dem König."

[8] Vgl. Aem. Luetcke, De Graecorum dithyrambis et poetis dithyrambicis, Berlin 1829, p. 60 f.

[9] p. 139 u. 142.

[10] p. 64, Anm. 6.

[11] Vgl. Schol. Aristoph. Thesmoph. 135.

ihn redet der siegreiche Lykurgos an[1]: ποδαπός ὁ γύννις; τίς πάτρα; τίς ἡ στολή; Sind nicht die Begleiter ebenso gefesselt? Zieht ein gefesselter Chor ein? Soll man dazu eine genügende Wachmannschaft annehmen, wo von beiden keine Spur erhalten ist? Ich glaube nicht, daß ein gefesselter Dionysos noch seinen Thiasos nötig habe. Des Euripides Bakchen bringen keine Entscheidung; denn die Choreuten werden von Pentheus nicht gefesselt, noch verjagt. Gleichwohl lernen wir hier soviel, daß es sehr wohl möglich ist, den Dionysos allein in Banden von seinem Gefolge zu trennen. Unter diesem Gesichtspunkt darf man aus diesen Worten des Scholiasten zu Aristoph. Thesm. 135 πρὸς τὸν συλληφθέντα Διόνυσον keinen zwei- bzw. dreifachen Chor von Edonen, Satyrn und Mainaden erschließen. — Zum Beschluß dieses Abschnittes erwähne ich, daß Séchan betreffs dieses Stückes weit mehr zu sehen glaubt, als er wirklich sehen kann: das Dionysosgefolge sei fast lediglich aus Gründen äußeren Gepränges dem Publikum vorgeführt; woher weiß er außerdem, daß die (gefangenen!) Thiasosmitglieder gesungen haben? Übrigens besagt der Vergleich mit den Προπομποί der Eumeniden gar nichts und paßt für sehr viele Chöre[2].

Über die **Heliaden**[3] haben Hermann[4] und Welcker[5], die großen Rivalen des vorigen Jahrhunderts, sich grundsätzlich verschieden geäußert. Welcker nahm nach dem Titel die Heliaden als Chor an, Hermann schlug einen Chor aus Nymphen oder Okeaniden vor. Die Anlage des Stückes ist dunkel trotz der fünf Fragmente, von denen drei melisch sind. Hermann unterschätzte die Erwähnung des πατρός, die sich in fr. 68 N ῥῖπαι μὲν δὴ πατρός, wie in fr. 69 N ἔνθ' ἐπὶ δυσμαῖς ἴσου πατρὸς Ἡφαιστοτυκὲς δέπας etc. findet. Das erste Bruchstück deutet er ganz beliebig; warum soll es sich nicht — in Anbetracht des Titels der Tragödie — auf die Berge des Sonnengottes beziehen? Ich denke da an das Fragment 771_4 f N des euripideischen Phaethon, wo der äußerste Orient als Ἕω φαεννὰς Ἡλίου θ' ἱπποστάσεις bezeichnet wird; ähnliche Bezeichnung mögen jene ῥῖπαι πατρὸς sein[6]. Auch das Fragment 69 N paßt sehr gut zu den Heliaden; hier findet sich noch zu dem πατρὸς das Attribut ἴσου[7].

---

[1] = Aristoph. Thesmoph. 135.

[2] Die Lykurgie zählt zu den späteren Stücken des Aischylos, da der Königspalast durch das Szenengebäude dargestellt wurde (so Haupt, p. 160). Polyphrasmons gleichnamige Trilogie aus dem Jahre 467 (vgl. die Hypothesis der Septem) scheint die frühere gewesen zu sein. — Die von E. Maaß (Eunuchos und Verwandtes, Rhein. Mus. 74 (1925), p. 470) vorgetragene Konjektur für Aesch. fr. 60 N ist wohl abzulehnen; die lex Porsoniana ist unbeachtet. Den Sinn des Fragmentes aber legt Maaß richtig dar: der Dichter suchte die ungeschlachten Sitten des Lykurgos durch den Ausdruck noch hervorzuheben.

[3] Vgl. Nauck, p. 23.

[4] De Aeschyli Heliadibus = opusc. III, p. 130 ff., 136.

[5] Trilogie, p. 566 ff.

[6] Über Auf- und Untergang des Helios vgl. Jessen, Helios, PW VIII 1, 91.

[7] Ohne Grund fordert Hermann ἡμέτερον, falls eine Beziehung zu Helios und Heliaden vorläge. (Vgl. Welcker, Die Heliaden des Aeschylus = Kl. Schrift. IV, p. 214.)

Die Heliaden und Phaethon haben einen gemeinsamen Vater. Gleiche Anwendung dieses Adjektivs findet sich in Soph. Oed. Rex 1496 ff.

τὸν πατέρα πατὴρ (scil. Oidipus)
ὑμῶν ἔπεφνε· τὴν τεκοῦσαν ἥροσεν,
ὅθεν περ αὐτὸς ἐσπάρη, κἀκ τῶν ἴσων
ἐκτήσαθ' ὑμᾶς, ὥνπερ αὐτὸς ἐξέφυ.

Übrigens, da wir genugsam wissen, daß in diesem Stück die Heliaden des Bruders Tod bejammerten[1] und in ihrer Trauer (oder zur Strafe) in Pappeln verwandelt wurden[2], sollten sie da nicht diese Trauer auch auf der Bühne gezeigt haben? — Andererseits konnte die Verwandlung, die nach des Plinius Worten in diesem Drama statthatte, nicht auf der Bühne gezeigt werden. Auch ist fr. 71 N 'Αδριαναί τε γυναῖκες τρόπον ἔξουσι γόων wohl nicht von den Heliaden gesungen worden; denn von einer Fortsetzung ihrer Trauer durch γυναῖκες 'Αδριαναὶ werden die Heliaden selbst kaum sprechen, wie Hermann richtig meint. Das Fragment 72 N bezog Welcker[3] auf die Bernsteintränen der zu Pappeln gewordenen Heliostöchter. Das paßt zur Verwandlung der Heliaden. Es müßte also ein zweiter Chor für den Rest des Stückes eingezogen sein. Ahrens[4], der beide Chöre in Zweifel stellt, wendet sich gegen Hermanns Auslegung des Fragmentes 70 N; nicht ἔξουσιν, sondern ἔχουσιν oder vielleicht sogar ἔχομεν müsse dastehen. Ich bekenne, daß ich mich an dem Futur nicht stoße; ἔχομεν paßt nicht in das jonische Metrum. Aber wie, wenn das ein Vers der Chorführerin wäre? Man vergleiche den nicht ganz gleichartigen Vers 1651 in Aesch. Agam.: εἶα δὴ, ξίφος πρόκωπον πᾶς τις εὐτρεπιζέτω; der Chorführer redet seine Leute in der dritten Person an, obwohl auch er selbst sein Schwert zückt. Stärker noch wirkt V. 1070 in Aesch. Hic.: Ζεὺς ἄναξ... κράτος νέμοι γυναιξίν; das ἡμῖν müssen wir uns ergänzen. Ahrens' Widerspruch ist also nicht stichhaltig. — Einiges dürfen wir nunmehr auf Grund des mytho-

[1] Bei Athenäus, p. 424 D, steht das Aischylosfragment 72 N ἀφθονέστερον λίβα. In einem Kodex Vaticanus 1818 des Etymologicum Magnum ist überliefert: ὅρα σε κρήνης ἀφθονέσθερα λιβασι. Reitzenstein schlägt im Index lectionum Rostochiarum hibernalium 1890/91 p. 5 f. vor: ὥρουσε κρήνης ἀφθονέστερον λιβάς. Wecklein (Aeschyli fabulae vol. I auctarium: fragm. 72, Berlin 1893): ἔρρει τε κρήνης ἀφθονεστέρα λιβάς. Sicher ist nur das eine: Das Fragment handelt von der Trauer der Schwestern. H. Fries (De conexu chori personae cum fabulae actione, Göttingen 1913, p. 12) hat meines Bedünkens recht: „Phaethontis interitus non solum matrem (scil. perculit), sed etiam sorores i. e. chorum." Vgl. auch G. Knaack, Phaethon, Roscher III, 2, p. 2184; C. Robert, Die Phaethonsage bei Hesiod, Herm. 18 (1883), p. 439.

[2] Vgl. Plin. nat. hist. 37, 31: „Phaethontis fulmine icti sorores luctu mutatas in arbores populos lacrimis electrum omnibus annis fundere ... plurimi poetae dixere primique, ut arbitror, Aeschylus etc." (Vgl. Drexler, Heliades, Roscher I, 1983.)

[3] Tril., p. 570. — Da für Welcker die Heliaden als Chor für das ganze Stück feststanden, sah er in dem Fragment eine Andeutung der bevorstehenden Verwandlung.

[4] Aeschyli tragoediae, Paris 1856, p. 235.

graphischen Berichts und der damit übereinstimmenden Fragmente vermuten: Die Heliaden haben den Chor dieses Stückes gebildet; ihre Verwandlung ist vorgekommen. Den zweigeteilten Fragmenten scheint ein doppelter Chor zu entsprechen in der Art, daß die Heliaden noch vor Schluß der Handlung die Orchestra verlassen. Anders kann ich die Fragmente nicht in Ordnung bringen; die gegensätzlichen Argumente der beiden eingangs genannten Gelehrten schmelzen so von selbst zu einer Einheit zusammen. Auch in des Euripides Phaethon existiert ein Doppelchor; ob nicht die beiden Stücke außer im Gesamtinhalt auch in dieser Hinsicht sich ähnelten?

Um den Doppeltitel **Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί**[1] recht zu erklären, ist eine Gesamtschau über die vorhandenen tragischen Doppeltitel notwendig.

In der folgenden Übersicht bezeichnen die Doppeltitel:

	beide Male eine Mehrheit von Personen	eine Person und einen Chor	mehrere Personen und eine auf den Inhalt des Dramas bezügliche Sache	eine Person und eine .... Sache
Aischylos[2]	Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί.	Κᾶρες ἢ Εὐρώπη· Σεμέλη ἢ ὑδροφόροι.	Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα.	Ἀργὼ ἢ κωπαστής[3]
Sophokles[4]	—	Ἀτρεὺς ἢ Μυκηναῖαι· Ναυσικάα ἢ Πλύντριαι· Πανδώρα ἢ Σφυροκόποι.	—	Νίπτρα ἢ Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ.
Euripides[5]	—	—	—	—
Phrynichos[6]	Δίκαιοι ἢ Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι.	—[7]	—	—
Pratinas[8]	Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες.			

[1] Vgl. Nauck, p. 26. [2] Vgl. Wilam., Aesch. Trag., p. 7.

[3] Von den Emendationen κωμασταί und κωπευσταί möchte ich der letzteren zustimmen. (Vgl. p. 49.)

[4] Vgl. von Blumenthal, Sophokles, PW III A 1, 1051.

[5] Vgl. Nauck, p. 363.

[6] Vgl. W. v. Christ.-W. Schmid, Geschichte der griech. Lit., München 1912, p. 283. Die Namen Πέρσαι ἢ Σύνθωκοι hängen wohl mit den Φοίνισσαι zusammen.

[7] Fr. Marx, (Der Tragiker Phrynichus, Rhein. Mus. 77 (1928), p. 340) schlägt statt des überlieferten Πλευρώνιαι den Doppeltitel ⟨Ἀλθαία ἢ⟩ Πλευρώνιαι vor der alphabetischen Reihenfolge halber, in der die Titel bei Suidas geführt werden. Aber müßte nicht eigentlich Δαναΐδες vor Δίκαιοι stehen, und das ⟨Ἀλθαία ἢ⟩ Πλευρώνιαι an vierter Stelle? Suidas berücksichtigt auch sonst die 2. und 3. Buchstaben bei seinen Anordnungen. Ob also der neue Doppeltitel richtig ist? [8] Vgl. Christ-Schmid, p. 282.

In der zweiten Rubrik[1] zeigt sich klar, daß die Doppeltitel jedesmal verschiedene Personen bezeichnen, und zwar den Chor und eine Person der Tragödie. Sollte da in der ersten Rubrik nicht der gleiche Fall eintreten? Freilich sind diese Dramentitel reichlich dunkel[2], aber unter den Namen der Komödien fand ich zwei, die meine Vermutung bestärken: Platons Κέρκωπες ἢ Ξάντριαι und des Chionides Πέρσαι ἢ Ἀσσύριοι. Falls diese beiden Stücke richtig zitiert sind, dürften sie zweifelsohne einen Doppelchor enthalten haben. — Welcker[3] übersetzt das Wort Ἰσθμιασταὶ durch „Isthmische Theoren"; aber irgend ein Unterschied muß doch zwischen den zwei Worten bestehen. Auch W. Hippenstiel[4], dessen Arbeit ich erst spät kennenlernte, vertritt die Ansicht, daß die beiden Worte genus und species derselben Person, im Grunde also dasselbe bezeichnen. Wenn das der Fall ist, wird meine Vermutung hinfällig. Aber ich komme doch über die eben geäußerten Gründe nicht hinweg. Merkwürdigerweise hat Hippenstiel über die beiden von mir beigebrachten Komödientitel nichts verlauten lassen, obwohl er mehrere andere anführt. Hinzu kommt, daß der Doppeltitel dieser Tragödie, wenngleich verderbt, sich im Dramenkatalog des Aischylos vorfindet. Vielleicht kann meine Ansicht eine weitere Stütze finden in fr. 3 N. aus den Ἄθλα des Achaios, das ich bei Welcker[5] zitiert fand:

〈A〉 πότερα θεωροῖς εἶτ' ἀγωνισταῖς λέγεις;
〈B〉 πολλ' ἐσθίουσιν, ὡς ἐπασκούντων τρόπος.
〈A〉 ποδαποὶ γάρ εἰσιν οἱ ξένοι; 〈B〉 Βοιώτιοι.

Hier werden θεωροὶ und ἀγωνισταὶ unterschieden[6]. Nach alledem scheint mir, daß ich hier Weckleins[7] und Nathanskys[8] Annahme eines Doppelchores erneut vertreten darf; gleichwohl bleiben Bedeutung des Titels und die Handlung des Dramas höchst unklar. — Wieder gegen Welcker[9] geht meine Annahme, daß wir hier

[1] Nr. 3 u. 4 kommen weniger in Betracht.

[2] In der Tragödie des Phrynichos stellte P. Gräber (De poetarum Atticorum arte scaenica quaest. quinque, Göttingen 1911, p. 56) den Doppelchor der Σύνθωκοι und Φοίνισσαι zu Recht fest; vgl. unten p. 55 ff. Über das Stück des Pratinas vgl. p. 70.

[3] Nachtrag p. 131.

[4] De Graecorum tragicorum principum fabularum nominibus, Marburg 1887, p. 36.

[5] Trilogie, p. 339, Anm. 592.

[6] Über die verschiedenen Bedeutungsschattierungen des Wortes θεωρός vgl. P. Bösch, θεωρός. Untersuchung zur Epangelie griechischer Feste, Göttingen 1908, p. 5 ff. Welckers Ansicht (Nachtrag, p. 131 f.) über jene Theoren erweist sich als eng. θεωρός ist zunächst nur Zuschauer, besonders der großen Feste; erst dann trat der religiöse und offizielle Charakter des vom Staat entsandten Festteilnehmers hinzu. Schließlich bezeichnet das Wort auch Festverkünder und Beamter.

[7] Studien zu den Hiketiden des Aeschylos, Sitzungsb. der k. bayr. Akad. d. Wiss., München 1893 II, p. 422.

[8] Des Aischylos Danais, Wien. Stud. 32 (1910), p. 23.

[9] Tril., p. 339. Er benötigt diesen Titel für die von ihm konstruierte Athamastrilogie. Dieses Gebilde freilich zerstörte G. Hermann von Grund auf. (Über einige Trilogien des Aeschylus = opusc. VIII 176.)

ein Satyrspiel vor uns haben. Der Ausruf ψὸ in fr. 82 N paßt in ein Satyrspiel. In einem Aristophanesfragment[1], das von Photios[2] zugleich mit jenem ψὸ angeführt wird, sind ψοθοῖον und ψόθος mit γράσος vereint; letzteres pflegt nach dem Zeugnis des Suidas[3] von Böcken gesagt zu werden. Mit dem alten Namen des Bockes aber wurden in den Satyrspielen die Satyrn häufig angeredet. Ich setze einmal die Stellen hierher: Aesch. Prom. Pyrc. fr. 207 N τράγος, Soph. Ichn. 141 θηρῶν, 215 θῆρες, Soph. Salmon. fr. 497 N τράγοι, Eur. Cycl. 80 τράγου, 624 θῆρες. — Ψὸ, von Herodian[4] als μονῆρες bezeichnet, kam als Hirtenruf in des Sophokles „Hirten" vor; das ist kein Satyrspiel, obwohl man es dafür gehalten hat. Aber „den Chor bildeten barbarisierende (fr. 472) Hirtensklaven fr. 464)"[5]. Da zeigt sich das ψὸ in einer niederen Kultursphäre; ich vergleiche gern die Sklaven der Aigyptossöhne. In fr. 79 N bedeutet σκώπευμα eine Tanzfigur der Satyrn[6]; derselben bedienten sich auch die Pane[7]. Aus dieser Tanzgebärde leiten sich folgende auf Vasenbildern lesbare Satyrnamen her: Δόρκις, ἀποσκοπεύων, Σκόπα[8]. Ein solcher Tanz ist wohl in unserm Stück aufgeführt worden; darauf weist das Pronomen τῶνδε. Ich setze die Stelle hierher: Aesch. fr. 79 N καὶ μὴν παλαιῶν τῶνδέ σοι σκωπεύματων. Mit meiner Annahme stimmt wieder das Adjektiv παλαιῶν überein; denn die alten (παλαιῶν!) tragischen Tänze, zumal in bezug auf die Zeit des Aischylos, sind nichts anderes als Satyrtänze. — Nebenher mache ich darauf aufmerksam, daß die Ἄθλα des Achaios, in denen sich die Worte θεωροὶ und ἀγωνισταὶ finden, ein Satyrspiel sind[9]. Das verwandte Wort θεωρία liest man unter den Oxyrhynchos-Papyri[10] in einem Satyrspielfragment; dasselbe Wort findet sich in einem andern Satyrspiel des Achaios, den Μοῖραι, kaum in ernstem Sinne[11]. Auch die Komiker bemächtigten sich des

---

[1] fr. 892 Kock (Comicorum Atticorum fragmenta I, p. 589, Leipzig 1880).

[2] lex. p. 655, 12.

[3] unter γράσος· ἡ δυσοσμία τῶν τράγων.

[4] περὶ μονήρους λέξεως, p. 46, 18; vgl. Soph. fr. 478 N, wo das übrige Stellenmaterial vorliegt.

[5] von Blumenthal, Sophokles (aus Athen), PW III A 1, 1072.

[6] Vgl. Phot. lex., p. 527, 7 unter σκόπος und σκώπευμα; vgl. Nauck, p. 26.

[7] Vgl. Hesych unter ὑπόσκοπον χέρα. Αἰσχύλος. ὥσπερ οἱ ἀποσκοποῦντες, οὕτω κελεύει σχηματίσαι τὴν χεῖρα, καθάπερ τοὺς Πᾶνας ποιοῦσι. Dem Hesych werden Pane und Satyrn ungefähr dasselbe gewesen sein. Analog den gleichgestalteten Satyrn wurde statt des ursprünglich einen Pan eine größere Anzahl angenommen (vgl. K. Wernicke, Pan, Roscher III 1, 1412). Ähnlich äußert sich ein Scholion zu Theokrit 4, 62 (vgl. Aesch. fr. 35 N): τοὺς σατύρους πλείους φησὶν, ὡς καὶ τοὺς Σειληνοὺς καὶ Πᾶνας ὡς Αἰσχύλος μὲν ἐν Γλαύκῳ, Σοφοκλῆς δὲ ἐν Ἀνδρομέδᾳ.

[8] Vgl. Charlotte Fränkel, Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern, Bonn 1912, p. 11 f.

[9] Vgl. Dieterich, Achaios, PW I 1, 207; Christ-Schmid I, p. 391, Anm. 2.

[10] Nr. 1083 fr. 1, 16; A. S. Hunt, The Oxyrhynchus Papyri VIII, p. 63, London 1911.

[11] Kann damit nicht Hesychs Deutung θεωρίδες· αἱ περὶ τὸν Διόνυσον βάκχαι zusammenhängen? — In fr. 698 N eines unbekannten sophokleischen Stückes:

θεωρία-Begriffes. Im „Frieden" des Aristophanes ist θεωρία Name einer Dirne; Epicharm verfaßte ein Stück θεωροί[1]. Bei Sophron findet sich ein Titel 'Ισθμιάζουσαι. — Nach diesen Ausführungen werden wir Titel und Fragmente am wahrscheinlichsten als zu einem Satyrspiel gehörig auffassen. Zu dieser Meinung sind wir besonders durch das Wort θεωροί gekommen; ob wir berechtigt sind, unter diesem Titel den Chor der Satyrn zu verstehn? Auch dann bleibt die Handlung dunkel.

Über die **Κάβειροι** des Aischylos, ein Stück, das von mehreren antiken Schriftstellern erwähnt wird[2], äußert sich Plutarch in den quaestiones convivales[3]: τοὺς Αἰσχύλου Καβείρους „ὄξους σπανίζειν δῶμα" ποιήσαντας, ὥσπερ αὐτοὶ παίζοντες ἠπείλησαν. Das bedeutet eine Bekräftigung der Ansicht, daß der Chor aus den Kabiren bestand; so konnte man schon aus dem Titel schließen. Die Kabiren sind schon von alters her so zahlreich, daß sie diese Rolle übernehmen konnten[4]. — Eine Athenaiosstelle[5] gewährt weiteren Einblick in den Aufbau des Dramas und macht einen zweiten Chor mehr als bloß wahrscheinlich: πρῶτος γὰρ ἐκεῖνος (scil. Aischylos) . . . παρήγαγε τὴν τῶν μεθυόντων ὄψιν εἰς τραγῳδίαν· ἐν γὰρ τοῖς Καβείροις εἰσάγει τοὺς περὶ τὸν 'Ιάσονα μεθύοντας. Das Substantiv ὄψιν zeigt klar das Auftreten der Argonauten vor den Augen der Zuschauer. Szenische Bedeutung haben auch die Verben παράγειν und εἰσάγειν, wie aus derselben Stelle noch deutlicher wird: ἀγνοοῦσί τε οἱ λέγοντες πρῶτον 'Επίχαρμον ἐπὶ τὴν σκηνὴν παραγαγεῖν μεθύοντα. Und in dieser Grundbedeutung gebraucht Athenaios diese Verben nicht nur für die Komödie, auch für die Tragödie; ich gebe die wenigen mir bekannten Stellen: XIII p. 600 A und XV p. 687 C. In XIII p. 601 A wird zugleich von Aischylos und Sophokles gesagt: ἦγον εἰς τὰ θέατρα. In fr. 95 N. „ὄρνιθα δ' οὐ ποιῶ σε τῆς ἐμῆς ὁδοῦ wird nach Weckleins scharfsinniger Ver-

„φίλη γὰρ ἡ θεωρίς" soll nach Athenaios XIII, p. 592 B eine Hetäre verstanden sein; Nauck (p. 297) denkt an eine Bakchantin in Anlehnung an Hesych. Wilamowitz im Buche seines Sohnes Tycho von Wilamowitz-Möllendorff, Die dramatische Technik des Sophokles, Berlin 1917, p. 370, deutet das Wort als „Festfahrt" (vgl. diese Arbeit p. 46, Anm. 6). Scharfsinnig und, wie mir dünkt, richtig hat E. Maaß (Die Erigone des Sophokles, Philol. 77 (1921), p. 17 ff.) diesen Ausdruck auf das Schiff gedeutet, das den Dionysos ἐπιφαινόμενος in den Hafen bringt. Vgl. Soph. fr. 765 Pearson; The fragments of Sophokles, Cambridge 1917 III, p. 18.

[1] Vgl. Welcker, Nachtrag, p. 133.

[2] Vgl. Nauck, p. 31; Wecklein, Aesch. fab. I auctarium: fragm. p. 519 ff.

[3] 2, 1, 7, p. 632 F.

[4] Betreffs dieses Chores und überhaupt der Kabiren vgl. außer den Fragmentsammlungen Naucks und Weckleins: Welcker, Tril., p. 155 u. 311 ff.; Nachtrag 100 ff.; G. Hermann, opusc. II, p. 125; Chr. A. Lobeck, Aglaophamus, Königsberg 1829, p. 1207; L. Preller-C. Robert, Griechische Mythologie I, p. 858, Berlin 1894, bes. p. 847 ff.; J. Töpffer, Att. Geneal., p. 200; Bloch, Megaloi theoi, Roscher II 2523; Wecklein, Über die dramatische Behandlung des Thelephusmythus etc., Sitzb. d. k. bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, München 1909, p. 11 f.; Kern, Kabeiros u. Kabeiroi, PW X 2, 1420.

[5] X, p. 428 F.

mutung ein Betrunkener angeredet, „nicht über ihn bloß geredet"; nur dem „einen Betrunkenen" kann ich nicht beipflichten. In Verbindung mit dem Athenaioszitat τοὺς μεθύοντας dürfte mit σέ, wie so oft, die Gesamtheit angesprochen sein; denn die ganze Schar ist trunken, und nicht ein einzelner vorgetreten. Welckers Entgegnung[1] ist nicht stichhaltig; denn in den Satyrspielen ist die Trunkenheit — müssen die Argonauten, statt angetrunken und heiter, betrunken sein? — öfters gezeigt worden. Im euripideischen Stück schleppt sich der berauschte Kyklop in seine Höhle; in des Sophokles Salmoneus kam Ähnliches vor[2]. Haupt[3] meint „Aeschylum in fine fabulae (scil. der 'Ηδωνοί) ingentem Edonorum ebrietatem finxisse"; dessen Beispiel soll der Komiker Krates gefolgt sein[4]. Ohne Titelangabe urteilt Athenaios schon im ersten Buche[5] richtig über Aischylos: Αἰσχύλος οὖν ἀπρεπῶς που παράγει μεθύοντας τοὺς Ἕλληνας, ὡς καὶ τὰς ἀμίδας ἀλλήλοις περικαταγνύναι. Das dürfte gegen Welcker genügen. — Daß die weinfrohen Argonauten auf der Bühne stumm geblieben seien, ist auch unwahrscheinlich, obwohl wir die Handlung des Stückes fast gar nicht kennen. Ihr Gesang mag den Zuschauern ein Spaß gewesen sein[6]. Auch zeigt fr. 95 N, daß sie angeredet wurden, mithin wahrscheinlich irgendwie zu Worte kamen. — An die von Welcker[7] konstruierte Trilogie Ἀργώ, Ὑψιπύλη, Κάβειροι glaubte auch C. Robert[8]. Welcker machte dazu die Beobachtung, daß durch den zweiten Titel des ersten Dramas κωπαστής, den er mit gutem Rechte als κωπευσταί las, die Argonauten als Chor angedeutet seien; somit träte hier der gleiche Fall ein wie in den Hiketiden: der Chor im ersten und dritten Stücke der Trilogie war derselbe. Eine weitere Ähnlichkeit dieser beiden aischyleischen Trilogien dürfte in der Stärke der Chöre zu finden sein, denn alles, was wir im ersten Abschnitt über die 50-Zahl der Hiketiden erarbeitet haben[9], paßt ebenso auf die Argonauten. Ihre Zahl war allgemein bekannt[10]. Der Scholiast zu Pind. Pyth. 4, 303 verrät uns: πάντας Σοφοκλῆς ἐν ταῖς Λημνιάσι τῷ δράματι . . . καταλέγει τοὺς εἰς τὸ Ἀργῷον εἰσελθόντας σκάφος . . . καὶ Αἰσχύλος Καβείροις. Da werden ebensogut die 50 Mannen genannt sein, wie in des Euripides Hypsipyle[11], wo Euripides die Argo πεντηκόντορον benennt. Dann ist

---

[1] a. a. O., p. 313, Anm. 555.
[2] Vgl. Soph. fr. 494 und 495 N.
[3] Dissert. Hal. XIII, p. 142.
[4] Vgl. Th. Gomperz, Marginalien, Rhein. Mus. 32 (1877), p. 477.
[5] An Gesängen über Knabenliebe ergötzte sich das antike Publikum weidlich und war darin sehr aufnahmefähig; so bezeugt Athenaios XIII, p. 601 A: καὶ ἐδέχοντο τὰ τοιαῦτα ἄσματα οἱ θεαταί.
[6] p. 17 C. [7] a. a. O., p. 311.
[8] Preller-Robert, Griech. Myth. II, Die Heroen (Die griech. Heldensage, Berlin 1921, p. 851, Anm. 1).
[9] Vgl. besonders Wilam., Aisch. Int., p. 4 und diese Arbeit, p. 20 f.
[10] Vgl. Jessen, Argo, PW II 1, 722.
[11] Vgl. Robert, p. 772 Anm. 3 = von Arnim, Supplementum Euripideum (in: Kleine Texte für Übungen und Vorlesungen ed. Lietzmann, Nr. 112), p. 50, Hypsip. fr. 1 col. 2 stroph. β 5 ff.

man allerdings geneigt, auch dem Kabirenchor gleiche Stärke zuzuerkennen, was eine reichlich starke Erhöhung der an sich weit geringeren Zahl zur Folge gehabt haben dürfte; ob man dieser Annahme zustimmen darf? — Es bleibt anzumerken, daß die Aufzählung der Argonauten in dem Stück selbst, von der jener Scholiast zu Pindar berichtet, doch ein Auftreten derselben nicht unmöglich macht. Sehr wohl können sie erst im späteren Teil des Stückes vorgetreten sein, nachdem ein Botenbericht schon zu Anfang ihre Ankunft verkündet hatte[1]. — Über die Rolle des Chores wissen wir sonst nichts. Welcker vermutet, die Chorlieder dieses Stückes seien von sehr bedeutendem Umfange gewesen; ich möchte annehmen, daß auch hier ein Chordialog ähnlich wie in den Hiketiden stattgehabt habe. Nach alledem, besonders im Hinblick auf die eingangs genannte Athenaiosstelle ist meine persönliche Überzeugung, daß diese Tragödie die σεμνότης, die nach der allgemein anerkannten Behauptung des Aristoteles[2] erst allmählich in dem tragischen Spiel sich verbreitete, noch nicht in vollem Maße besessen hat. Das Stück deswegen für ein Satyrspiel zu halten, ist verfehlt; es fehlen die nötigen Satyrn. Auch Weckleins[3] Ansicht ist abzulehnen, das Stück sei an Stelle eines Satyrspieles nach Art der euripideischen Alkestis aufgeführt. Gerade Aischylos ist ein schon im Altertum berühmter Meister des obszönen, wilden Satyrspieles; ich glaube durchaus nicht, daß er, dem man sogar nicht ohne Grund die Erreichung der σεμνότης zuschreibt, das σατυρικόν schon soweit zurückgedrängt und diesen Schritt gewagt habe. Wir dürfen also einen schwindenden Rest des ursprünglichen Satyrhaft-Lustigen für diese Tragödie mit ruhigem Gewissen behaupten. Dazu paßt freilich weniger die Annahme, daß die Κάβειροι erst nach den Septem aufgeführt seien[4]. — Wieder ergab unsere Betrachtung der Fragmente und Schriftstellernotizen eine notwendige Vereinigung der Ansichten Hermanns und Welckers: dieser hatte die Kabiren als Chor gefordert, jener die Argonauten[5].

In dem ersten Stück seiner Achilleis, den **Μυρμιδόνες**[6], denen Νηρεΐδες und Ἕκτορος λύτρα[7] folgten, soll Aischylos sich getreu an den von Homer gebotenen Verlauf der Ereignisse gehalten haben[8].

---

[1] Welcker, Die griech. Trag. I, p. 327.
[2] poet. IV, p. 1449 a 20.
[3] Sitzb. d. bayr. Akad., München 1909, 1. Abhandl., p. 11 f.
[4] Vgl. G. Müller, De Aeschyli Supplicum tempore atque indole, Halle 1908, p. 45.
[5] Hier müßte im Text der Μέμνων folgen; aber der Vorschlag von K. F. R. Schulze (De chori Graecorum tragici habitu externo, Berlin 1856, p. 28 f.), hier einen Doppelchor anzunehmen, beruht auf unrichtiger Erklärung einer Polluxstelle IV 109 f. und daraus hervorgehender zu enger Vorstellung eines παραχορήγημα.
[6] Nauck p. 42.
[7] Dieterich, Aischylos, PW I 1, 1072; Christ-Schmid, p. 303.
[8] Darauf machte schon Ahrens (Aesch. Trag., p. 182) aufmerksam; vgl. auch M. M. Croiset, Aeschyle imitateur d'Homère dans les Myrmidons, les Néréides, les Phrygiens = Revue des études grecques VII (1894), p. 151 f.

Der Titel zeigt schon den Chor an[1]. — Zu dem Anfang der Parodos (fr. 131 N):

τάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ,
δοριλυμάντους Δαναῶν μόχθους,
οὓς ⟨προπεπωκὼς⟩ εἴσω κλισίας ⟨θάσσεις⟩[2]

fügt ein jüngerer Scholiast hinzu: τοῦτο ἀπὸ τῶν πρέσβεων πρὸς Ἀχιλλέα Αἰσχύλος πεποίηκεν. ἔστι δὲ ἐκ Μυρμιδόνων. F. V. Fritsche[3] und Ahrens beziehen das πρέσβεων und damit fr. 131 auf die Gesandtschaft der Griechen an Achilleus; aber die Konsequenz eines Doppelchores ziehen beide nicht, und mit Fritsche die Myrmidonen einfach beiseite zu lassen, geht nicht an. Es handelt sich um die Gesandtschaft in der Ilias IX 168 ff., die aus Phoinix als dem Führer, Ajax dem Telamonier, Odysseus, ferner Hodios und Eurybates als Herolden besteht. Ein solcher Bittgang ist wohl sicher dem der Ilias folgenden Dichter nicht entgangen[4], und zu Unrecht versucht Wecklein[5], ihn zu streichen. Fr. 131 N paßt dazu, insofern es anapästisch ist. Auch ist ein solcher Doppelchor mit dem Stillschweigen gut in Einklang zu bringen, das Achill lange Zeit trotz der Bitten bewahrte[6]. Auch ist ein Chor als Gesandtschaft wohl denkbar; selbst die Satyrn sind Herolde in den Κήρυκες des Aischylos[7]. Und doch stehen all diesen Erwägungen gewichtige Bedenken gegenüber. Wenn das Scholion zu Aesch. Prom. 440 mit Recht auf unsere Tragödie bezogen wird[8], ist ein singender Chor von Gesandten des Agamemnon überflüssig, wenn nicht unmöglich: ὡς ἡ Νιόβη διὰ τὴν ὑπερβάλλουσαν λύπην ἐσιώπα, καὶ οἷον τὸ τοῦ Ἀχιλλέως, ὅτε ἐστάλησαν πρὸς ἐκεῖνον ὁ Ταλθύβιος καὶ Εὐρυβάτης καλοῦντες εἰς μάχην, ἐσίγησεν. Dann würden Talthybios und Eurybates als Einzelpersonen aufgetreten sein. Ferner bleibt das Scholion zu Arist. Ran. 1264 eine höchst unsichere Stütze, eben weil es jungen Datums ist[9]; sicherlich darf es nicht die einzige sein. Das Treffendste und Naheliegendste aber hat G. Hermann[10] gesehen: Die πρέσβεις πρὸς

[1] Darf man auf Grund von Ilias XVI 168 ff. folgern, daß der Chor in seiner alten 50-Zahl einzog?

[2] Man könnte metrisch auch προπεπωκότες rechtfertigen (vgl. Harpokration unter προπεπωκότες); das würde auf die Unzufriedenheit der Soldaten mit sich selber gehen.

[3] Aristophanis Ranae, Zürich 1845, p. 326.

[4] Vgl z. B. G. Hermann, De Aeschyli Myrmidonibus, Nereidibus, Phrygibus dissertatio = opusc. V, p. 139.

[5] Über eine Trilogie des Aeschylus und über die Trilogie überhaupt, Sitzb. d. bayr. Akad., München 1891, p. 347.

[6] So berichtet ein Scholiast zu Aristoph. Ran. 911; über dieses Scholion ist sehr verschieden geurteilt worden. Vgl. (G. Hinrichs), Philologische Paralipomena Theodor Bergks, I Die Myrmidonen des Aeschylus, Herm. XVIII (1883), p. 483 f.

[7] Aesch. fr. 108 ff. N; vgl. Aly, Satyrspiel PW II A 1, 237.

[8] Vgl. Bergk, Herm. 18, p. 485.

[9] Nauck, p. 43.

[10] p. 140.

Ἀχιλλέα sind eine Gesandtschaft, die aus seinen eigenen Truppen ausgewählt ist; das gibt einen guten Sinn, und der Scholiast behält Recht[1]. Mit einem einzigen Chor läßt sich alles erklären, was wir über das Stück wissen. — Die Fragmente 131 und 132 N können trotz verschiedenen Metrums sehr wohl aus ein und derselben Parodos stammen[2]; der Übergang vom anapästischen zu anderen Metren ist ja geläufig. Auch die feierliche zweimalige Anrede besagt nichts für einen Doppelchor, wie ich anfänglich glaubte; Gleiches findet sich in des Sophokles Ajax 134 Τελαμώνιε παῖ und 183 παῖ Τελαμῶνος.

In der Rekonstruktion der aischyleischen **Ὅπλων κρίσις**[3] sind sich Welcker[4], Hermann[5] und Ahrens[6] uneins, ob der Chor aus Griechen, Trojanerinnen oder Nereiden bestanden habe. Weniger diese Uneinigkeit, als ein Scholion zu Aristoph. Acharn. 883 veranlaßte mich, weiter in die chorischen Verhältnisse dieses Stückes einzudringen: ὁ στίχος ἀπὸ δράματος Αἰσχύλου Ὅπλων κρίσεως οὕτως ἐπιγεγραμμένου, ἐν ᾧ ἐπικαλεῖται τὰς Νηρεΐδας τις ἐξελθούσας κρῖναι πρὸς τὴν Θέτιν λέγων· „δέσποινα πεντήκοντα Νηρήδων κορᾶν.“; das Partizip ἐξελθούσας, wenn es wirklich mit der Handlung in Beziehung steht, würde ein παραχορήγημα zur Folge haben. Dasselbe Ergebnis gewinnt trotz falscher Auslegung des ἐξελθούσας Ahrens: „. . .advocatas esse Nereides ab aliquo, ut iudicarent. Non adfuerunt igitur in initio.“ O. Ribbeck[7] interpretiert auch unrichtig „aus dem Meeresgrunde auftauchen“; es steht ja gar nicht da, woher die Meermädchen kommen. Soweit ich den Sprachgebrauch von ἔρχεσθαι, εἰσέρχεσθαι und ἐξέρχεσθαι in den Acharnerscholien beobachtet habe[8], werden diese Verben stets in szenischer Bedeutung gebraucht, d. h. zur Bezeichnung des Auf- und Abtretens von Bühnenpersonen, falls nicht das Woher oder Wohin adverbiell zugesetzt ist. In szenischer Bedeutung stehen so ἔρχεσθαι Schol. 860; 1018; εἰσέρχεσθαι Schol. 204; 1000; ἐξέρχεσθαι Schol. 626; 836. Nicht das Auf- und Abtreten bezeichnen diese Verben in Schol. 134: πρεσβευτὴν ἐλθόντα παρὰ Σιτάλκους; 64 ἐξίασι γὰρ οἱ πρέσβεις. . . (ὡς ἀπὸ Ἐκβατάνων)[9], ἥτις ἐστὶ Περσικὴ πόλις; 1048 und 1056 μὴ ἐξέρχοιτο εἰς πόλεμον. Dann vergleiche man noch z. B. das Scholion zu Aristoph. Vesp. 1536. εἰσέρχεται γὰρ ὁ χορὸς ὀρχούμενος, οὐδαμῶς δὲ ἐξέρχεται; auch hier fehlt lokale Bestimmung. Demnach sind

---

[1] C. Robert (Bild und Lied, Berlin 1881, p. 132) stimmt Hermann bei; alle Schwierigkeiten der Auslegung sind nunmehr überwunden.
[2] G. Hermann, p. 137.
[3] Nauck, p. 57.
[4] Tril., p. 438; Die Griech. Trag. p. 37.
[5] De Aeschyli tragoediis fata Aiacis et Teucri complexis = opusc. VII, p. 362.
[6] Aesch. trag., p. 213.
[7] Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Leipzig 1875, p. 369.
[8] I. F. Dübner, Scholia Graeca in Aristophanem, Paris 1877.
[9] „His parentheseos signis, quae inclusa leguntur, absunt a codice Ravennate.“ Dübner p. XI.

die Nereiden sicher auf der Orchestra anwesend[1]; sie verlassen dieselbe, um ihr Urteil zu fällen (ἐξελθούσας κρῖναι!). G. Hermanns Auffassung von den Nereustöchtern als Richterinnen hat sich bewahrheitet. Das eigentliche Waffengericht fand hinter der Szene statt, obwohl es die Hauptsache im Stücke ist. Aber Pakuvius, der ein Armorum iudicium schrieb[2], ließ die troischen Gefangenen auf gleiche Weise hinter der Szene sich beraten; dieser römische Tragiker fußte bei Abfassung seiner Tragödie zwar stark auf Sophokles' Ajax[3], aber auch, wie Gleichheit der Inhalte[4] und Titel beider Stücke beweisen, auf Aischylos. — Aus meinen bisherigen Ausführungen folgt ohne weiteres, daß ein anderer Chor in die leer gewordene Orchestra eingezogen ist oder schon vorher mit Ajax und Odysseus da war. Nach Ahrens' Ansicht ist ein griechischer Chor von Anfang an da, und die Nereiden sind von ihm geschieden, wie die Richter in den Eumeniden. Aber ich kann es nicht glauben, daß die Nereiden eine stumme Rolle gespielt haben; einmal ist eine Schar Nereiden etwas Eindrucksvolleres, sodann ist ihre Zahl für mich ausschlaggebend. Aus fr. 174 N erkennen wir wieder die 50-Zahl. Diese zu verringern, liegt kein Grund vor. Damit würde der andere Chor — ich glaube, es ist der Hauptchor — gleich stark werden. Wieder ist es eine Tragödie der älteren Zeit, in der wir einen Doppelchor von je 50 Choreuten zu erkennen glauben.

Die **Περραιβίδες**[5] behandelten den bekannten Kampf der Lapithen und Kentauren bei der Hochzeit der Hippodameia und des Peirithoos: die Lapithen verteidigen ihre von den Kentauren angegriffenen Weiber. Daß der Titel, wie so oft bei aischyleischen Stücken, den Chor bezeichne, ist sehr wahrscheinlich. Ob nicht noch ein zweiter Chor, etwa der Kentauren oder Lapithen, dazutritt, wie der Stoff an sich glaubhaft macht? Vielleicht, daß die wüsten Kentauren in die Orchestra stürmen, die Weiber der Lapithen an sich zu reißen? Ich denke da an die schon behandelte rohe Ägypterszene in den Hiketiden. — Athenaios zitiert im 11. Buche[6] ein Fragment dieses Stückes; der Zusammenhang des Bruchstückes ist interessant: Αἰσχύλος δ' ἐν Περραιβίσι τοὺς Περραιβοὺς παρίστησιν ἀντὶ ποτηρίων τοῖς κέρασιν χρωμένους διὰ τούτων· „ἀργυρηλάτοις κέρασι χρυσᾶ στόμια προσβεβλημένοις". Was die Perrhaiber da sollen, ist mir unklar; da einerseits eine solche Trinkerei

---

[1] Welckers Äußerungen, die G. Hermann widersprechen, sind wenig wirksam (Tril. p. 438 und Die griech. Trag. I, p. 38): „Als Chor aber hervortretend, würden diese (scil. die Nereiden) die Aufmerksamkeit auf den Achilleus gelenkt haben." „Dies (gemeint der Nereidenchor) aber ist unmöglich, darum weil der Spruch gegen Ajax ausfiel, den Freund und Verwandten des Achilleus, und weil er ungerecht war, sich also auch darum für Götter nicht schickt."

[2] Ribbeck, Die röm. Trag., p. 220.

[3] Hermann, p. 365.

[4] Ribbeck, p. 218.

[5] Nauck, p. 61. — Vgl. Welcker, Tril., p. 559; Roscher, Kentauren, Roscher II 1036.

[6] p. 476 C = Aesch. fr. 185 N.

am passendsten den Kentauren ansteht, andererseits die Perrhaiber gelegentlich mit den Lapithen identifiziert werden[1], möchte ich annehmen, daß hier irgendwie eine Vertauschung der Lapithen und Kentauren stattgehabt hat, und aus diesem Grunde für τοὺς Περραιβοὺς den Ersatz τοὺς Κενταύρους in Vorschlag bringen. Ähnliche Gedankengänge werden bei Welcker[2] vorliegen: „Die Kentauren ... tranken nach eigenem Belieben aus den silbernen Hörnern." Die vorgeschlagene Lesart hat meines Bedünkens guten Sinn; sie widerstrebt aber auch dem vermuteten Doppelchore nicht. Sicherheit über die chorischen Verhältnisse dieses Stückes gibt es leider nicht.

Nach der Hypothesis zu Euripides' Medea und einem Scholion zu Aristoph. Equit. 1321 hat Medea in dem aischyleischen Stück **Τροφοὶ**[3] mittels gekochter Gifte des Dionysos Ammen mitsamt ihren Männern aufgekocht und so verjüngt[4]. Diesen Ammen, die auch Hyaden, Nymphen oder Bakchen heißen[5], gibt man am passendsten die Satyrn zu Männern; denn mit denen sind sie ja stets um Dionysos zusammen. Eine andere Erklärung für das μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν fand ich nirgends[6]. Da schon der Titel zweifelsohne hier ein Chorname ist, werden in (dieser Tragödie[7] oder besser) diesem Satyrspiel[8] Ammen und Satyrn aufgetreten sein; denn es ist nicht glaublich, daß die Männer überhaupt nicht aufgetreten seien. Ob zwei Halbchöre oder ein echter Doppelchor vorlag, bleibt in der Schwebe. Somit sehen wir den uralten Dionysosthiasos[9] leibhaftig als Doppelchor in der Orchestra agieren. — Kaibel schließt in einer kurzen Abhandlung über die Τροφοὶ[10] aus den ersten Versen des euripi-

---

[1] In Homers Ilias II 748 wohnen die Lapithen vermischt mit den Perrhaibern. Nach Strabos (IX 441) Behauptung hat Simonides die beiden Völker nicht unterschieden und mit dem gemeinsamen Namen Pelasgioten bezeichnet. Der nördliche Teil Thessaliens, wo die Lapithen wohnten, wurde auch Perrhaibien genannt (Roscher, Lapithen, Roscher II 1851). So werden wir glauben, daß die Perrhaiberinnen Frauen der Lapithen sind.

[2] Tril. p. 559.

[3] Nauck, p. 17. Die Titelform Τροφοὶ statt Διονύσου τροφοὶ bieten Katalog wie auch Hesych und Photios.

[4] Hypoth. Eur. Med. τὰς Διονύσου τροφοὺς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησεν.

[5] Gundel, Hyaden, PW VIII 2, 2620 f.

[6] Vgl. Gundel a. a. O.; Seeliger, Medeia, Roscher II 2483; Weizsäcker, Hyades, Roscher I 2755; Kern, Dionysos, PW V 1, 1035 f.

[7] Welcker (Tril. p. 321 f.) dichtete ein Märchen als event. Inhalt. Nauck (p. 17) hält Σεμέλη und Τροφοί für dasselbe Stück.

[8] So vermutete schon C. A. Boettiger, Griechische Vasengemälde, Weimar 1798 I 2, p. 185 Anm.

[9] Vgl. Isaac Casaubonus, De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira, Paris 1605, im „Index capitum II, De choro Bacchi duplici"; ferner vgl. diese Arbeit p. 149 f. — Auf einem Relief im Giebel des älteren Dionysostempels zu Athen war der volle Thiasos dargestellt; von dieser Skulptur sind nur Trümmer erhalten, ein Fragment mit zwei Satyrn und einer Mainade. Der Tempel stammt aus dem Beginn des 6. Jahrhunderts; vgl. Marg. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, Berlin-Leipzig 1920, p. 5.

[10] Aischylos' Διονύσου τροφοί, Herm. 30 (1895), p. 88.

deischen Kyklops richtig auf das bedeutende Alter der Ammen und des Silen; freilich bedürfen die Satyrn deswegen keiner Verjüngung, es ergibt sich so eine gewisse Diskrepanz der Dinge. Übrigens ist auch Kaibel von dem zweifachen Chor überzeugt. Was er selbst betreffs dreier Schauspieler dieses Stückes vorgetragen hat, stellt er selbst in Zweifel; daher muß seine Rekonstruktion der Handlung unsicher bleiben. Obwohl wir höchst schlecht über den Inhalt des Dramas unterrichtet sind, scheint mir soviel sicher, daß die Ammen mit ihren Männern Gespräche geführt haben; also stoßen wir auch hier bei Aischylos auf Chordialog[1].

Phrynichos und Pratinas.

Nach dieser eingehenden Beschäftigung mit den erhaltenen und den nur fragmentarisch überkommenen Stücken des großen Aischylos wollen wir einen Schritt rückwärts wagen, die Bruchstücke der Dichtungen seiner älteren Zeitgenossen Phrynichos und Pratinas zu durchforschen. Der Phleiusier Pratinas wird schon vor 467 gestorben sein; denn nach der Hypothesis der Septem führte damals der Sohn Aristias des Vaters Παλαισταί auf[2]. Polyphrasmon, des Phrynichos Sohn, erhielt im selben Jahre und wohl schon 471 einen Chor[3]. Wir kommen dadurch wieder in die älteste Zeit der attischen Tragödie, bei deren Erforschung jedes noch so kleine Bruchstück, jede noch so unbedeutende Schriftstellernotiz eingehendste Beachtung verdient. Ich sagte eben:„wieder in die älteste Zeit"; denn des Aischylos Hiketiden sind noch ungleich älter, als die im Jahre 476[4] aufgeführten

Φοίνισσαι des **Phrynichos**[5]. P. Gräber[6], der mit gutem Erfolge über die Phönissen gehandelt hat, hält gegen Wilamowitz[7]

[1] Nach Christ-Schmid (I p. 303) stand dieses Stück am Schluß einer Dionysostetralogie. Daß Aly in seinem Artikel „Satyrspiel" (PW II A 1, 237) es überhaupt nicht erwähnt, ist ein Mangel. — An dieser Stelle möchte ich auf ein Vasenbild verweisen (vgl. L. Séchan, Études sur la tragédie grecque, p. 40), das man meines Bedünkens zu Recht auf ein Satyrspiel bezieht. (F. Winter, Polyphem, Archäologisches Jahrbuch 6 (1891), p. 274). Man sieht den König der Bebryker Amykos in Gegenwart von Argonauten, Satyrn und Mänaden in Fesseln; auch Dionysos fehlt nicht. Dann würde wieder von einem Dichter der volle Thiasos des Gottes auf die Bühne gebracht sein. Aber man kommt, wie bei so vielen Vasen, nicht viel weiter in der Erkenntnis. Sophokles (fr. 107 ff. N) hatte einen Ἄμυκος σατυρικός geschrieben.

[2] Christ-Schmid, p. 283 f. [3] Christ-Schmid a. a. O.

[4] Der Chorege dieses Stückes scheint Themistokles gewesen zu sein; vgl. Christ-Schmid, a. a. O.

[5] Vgl. Nauck, p. 722; Hermann Diels, Ein Phrynichoszitat, Rhein. Mus. 56 (1901), p. 29 ff.; R. Reitzenstein, Der Anfang des Lexikons des Photios, Leipzig-Berlin 1907, p. XV.

[6] De poet. Attic. arte scaen., Götting. 1911, p. 56 ff.

[7] Die Perser des Aischylos, Herm. 32 (1897), p. 391 ff. = Aisch. Int. p. 49 f.

an zwei Chören in dieser Tragödie fest[1]. Wilamowitz schreibt knapp folgendes: „wenn ihnen (scil. den Greisen) Sitze bereitet wurden, so saßen sie auch, tanzten also nicht, sondern waren Statisten wie die Areopagiten in den Eumeniden. Das bestätigt sich dadurch, daß der Chor aus Phönikerinnen, also den Witwen der gefallenen Seesoldaten bestand." Gräbers Entgegnung fasse ich kurz zusammen. An sich konnten die Greise, bevor sie saßen, tanzen; auch konnten sie sich zum Tanz erheben. So sitzen auch die Danaiden eine Zeitlang in des Aischylos' Hiketiden. Das στορνὺς θρόνους[2], womit ein Eunuch im Prolog beschäftigt ist, erinnert an die Schlußverse der Perserparodos (V. 140 f.): ἀλλ' ἄγε Πέρσαι, τόδ' ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον. Auch wenn die Ratsherren nicht Platz nehmen, kann die Aufforderung nicht jedes Sinnes bar sein d. h. irgendwelche Sitzgelegenheit ist vorhanden[3]; dürfen wir andererseits nicht daraus entnehmen, daß die Senatoren sehr wohl zeitweise sitzen konnten? Daß die πάρεδροι in den Phönissen gleichermaßen zur Beratung berufen sind, ist anzunehmen[4]. Auch der Titel Σύνθωκοι, den Suidas[5] unter den Dramentiteln des Phrynichos überliefert hat, scheint die Möglichkeit erkennen zu lassen, daß ein Chor in der alten Tragödie sich bisweilen setzte; denn in alten Zeiten nimmt der tragische Dichter seine Titel nie von einer Masse stummer Personen, sondern von Chören. In den Eumeniden des Aischylos ist es Athene, die für die Areopagiten redet; ferner ziehen diese nicht unmittelbar nach dem Prolog ein. Dazu möchte ich anfügen: Besteht nicht ein wesentlicher Unterschied zwischen lediglich abstimmenden Geschworenen und zur Beratung versammelten Ratsherren? Ebenso wie Athene als Vorsitzende des Gerichts zu sprechen genötigt ist, während die horchenden Geschworenen schweigen, ist eine Beratung von Volksführern ohne Reden der

---

[1] Ich wundere mich, daß J. Geffcken in seiner Griech. Literaturgeschichte (I Heidelberg 1926, p. 149) Graebers begründete Ansicht außer acht läßt.

[2] Vgl. die Hypothesis Aesch. Pers. Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶ τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι. ἐκτίθησι καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην „τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων". πλὴν ἐκεῖ εὐνοῦχός ἐστιν ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἤτταν στορνύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις, ἐνταῦθα δὲ προλογίζει χορὸς πρεσβυτῶν.

[3] So auch E. Bethe, Der Spielplatz des Aischylos, Herm. 59 (1924) p. 109.

[4] S. Mekler (Bericht über die die griechischen Tragiker betreffende Literatur der Jahre 1903—1907, Bursian 147 (1910), p. 174 Anm. 2) glaubt, dem einziehenden Chor hätten folgende Anapäste gehört: στορνύς τε θρόνους τοῖς τῆσ[δ'] ἀρχῆς παρέδροις. Aber dâs τε verbindet in der Hypothesis στορνύς mit dem vorangegangenen ἀγγέλλων; ein solches Fragment würde ohne Zusammenhang mit der Stelle, an der es steht, völlig in der Luft schweben. Dazu hat Mekler, um die Prosa in Anapäste zu bringen, leichtsinnig das überlieferte τινάς gestrichen. Sein Versuch ist aber nach der textkritischen Seite hin weniger schlecht als der Trimeter στορνὺς παρέδροις ⟨τῇδε⟩ τῆς ἀρχῆς θρόνους, den ich bei F. Marx (Der Tragiker Phrynichos, Rhein. Mus. 77 (1928), p. 350) gedruckt sehe. Die drei Worte τέ, τινὰς und τοῖς werden ad hoc gestrichen und ein nicht überliefertes τῇδε eingesetzt. Mekler erfindet so Anapäste, Marx Trimeter.

[5] unter Φρύνιχος.

Mitglieder nicht denkbar. Wilamowitz bleibt seinem scharf ausgesprochenen Urteil selbst nicht gänzlich getreu; denn wenig später meint er, daß eine Beratung abgehalten sei, für die hinreichender Stoff in der Vernichtung des Heeres gegeben sei[1]. Mochten die Senatoren betreffs des Heeres schon benachrichtigt oder noch im Zweifel sein, bei solchem Thema sind sie sicher nicht stumm und still geblieben. Ähnliches hat trotz seiner oben mitgeteilten Ansicht auch Wilamowitz schon gedacht[2]. „Die Ratsherren und das Rathaus sind geblieben (scil. in die Perser aus Phrynichos übernommen), aber sie raten nicht mehr." Und doch ist das noch die Absicht der Greise auch in den Persern, als sie die Orchestra betreten[3]. — „Cum in parodo unus tantum chorus ingredi possit, illos, quos Phrynichus induxit, principes mutas esse personas suspicati sunt viri docti"[4]; aber deren Vermutung ist falsch, wie der euripideische Hippolytos zeigt. Nach dem Prolog der Venus zieht noch nicht der Chor der Weiber aus Trözen ein, sondern Hippolytos stimmt zunächst mit seinen Jägern ein Preislied auf Artemis an. Nach dieser Proparodos, wie man sie bezeichnen möchte, zieht erst der Hauptchor der Frauen ein, und zwar schon bei Vers 121. So darf man eine ähnliche Chorkomposition bei dem viel älteren Phrynichos nicht für unmöglich ansehen. Gräber[5] behandelt eine von ihm selbst aufgeworfene Frage nicht recht: „Forsitan unum ex illis senibus loqui suspicaberis?" Er meint, ein unus inter pares, der sich am Dialog oder Gesang beteilige, müsse stets ein Koryphaios sein, mithin die Auftretenden ein Chor. Es gibt aber in der Tat, wenn auch nur gering an Zahl[6], Beispiele dafür in der antiken Tragödie, daß aus einer auftretenden Masse ein an Rang Gleichgestellter spricht, und die andern in ihrer stummen Rolle verharren. Also ist Gräbers Meinung als Argument für einen Doppelchor nicht zu verwerten. Übrigens hätte ja auch an sich der Reichsverweser oder irgendein anderer Höchstgestellter für die Masse der Greise reden können, dann wäre von einem Chor keine Rede; aber eben die Art der Zusammenkunft schließt diese Möglichkeit aus. — Nachdem ich diesen großen Komplex der für und wider angeführten Gründe besprochen habe, will ich nunmehr die Fragmente und antiken Notizen über die Phönissen selbst zur Lösung der heiklen Frage mit heranziehen. Dabei werde ich die darauf bezügliche Literatur[7], soweit mir be-

---

[1] Aisch. Int., p. 49.
[2] Die Bühne des Aischylos, Herm. 21 (1886), p. 607, Anm.
[3] Aesch. Pers. 140 ff.
[4] Gräber, p. 56.
[5] p. 58.
[6] Die Stellen, die ich kenne, sind diese: Eur. Hic. 1123; Eur. Thes. fr. 385 f. N; Soph. Oed. Rex 14 ff.; Eur. Bacch. 434. Alle diese Stellen sind eingehend behandelt p. 121 f.
[7] An Literatur über die Phönissen nenne ich noch: K. O. Müller, De Phrynichi Phoenissis, prolusio scripta atque praemissa Catalogo praelectionum in acad. Georg. Aug. . . . 1835 . . . = Archiv für Philologie und Pädagogik III (4. Heft) 1835, p. 639 f.; Welcker, Über die Perser des Aeschylus, Rhein. Mus.

kannt, nicht im einzelnen jedesmal anführen. Unsere Kenntnis von des Phrynichos Stück beruht zum großen Teil auf der soeben mitgeteilten Hypothesis zu den Persern. Da gedenkt ein Glaukos[1] der πάρεδροι τῆς ἀρχῆς, worin man den Chor der aischyleischen Perser unschwer wiedererkennt. Fr. 8 N τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων, das in jener Stelle dem ersten Verse der Perser gegenübergestellt wird, kann das nur bestätigen[2]. Ein Eunuch breitet in Vorbereitung dieser Sitzung Polster über die Sitze aus; wir werden mit Recht annehmen, daß die Senatsmitglieder unmittelbar darauf ihren Einzug halten; denn daß erst der Phönissenchor eingezogen sei, ist unwahrscheinlich. Daß er aber wirklich auftrat und eine gesungene Rolle hatte, lehren der eine Titel des Dramas und in noch stärkerem Maße die beiden Chorfragmente 9 N Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα[ι] καὶ δροσερὰν Ἄραδον[3] und 10 N καὶ Σιδῶνος προλιπόντα ναόν[4]. Es ist meines Erachtens

---

5 (1837), p. 204 ff. = Kl. Schriften IV, p. 145 ff.; O. F. Gruppe, Ariadne, Berlin 1834, p. 624 ff.; Welcker, Die griech. Trag. I, p. 25 ff.; I. L. Klein, Geschichte des griechischen und römischen Dramas I, p. 133, Leipzig 1865; I. Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte III, p. 211, Berlin-Stuttgart 1900; F. W. Wagner, Poetarum tragicorum Graecorum fragmenta III, p. 8 f., Paris 1848; Christ-Schmid I, p. 283; J. G. Droysen, Phrynichus, Aischylos und die Trilogie, Kieler Phil. Stud. 8 (1841), p. 43 ff. = Kl. Schrift. II, p. 75 ff.

[1] von Rhegion? Vgl. Jakoby, Glaukos von Rhegion, PW VII, 1, 1418.

[2] Einige Ähnlichkeiten der beiden Stücke darf ich hier kurz aufzählen. In Aesch. Pers. 288 f. und 538 ff. kann man einen Anklang an den Gesang der Phönissen wahrnehmen; ähnliche Beziehungen stellt Wilamowitz fest (Herm. 18, p. 234/5 Anm. 1) zwischen Aesch. Eum. 723 und der Alkestis des Phrynichos, sowie Aesch. Choeph. 605 und den Pleuronierinnen des Phrynichos. Marx (Rhein. Mus. 77, p. 353), der des Aischylos Perser fälschlich vor die Phönissen setzt, sieht in dem Chor der Weiber eine „gewollte Veränderung des Vorbildes" und „gewollte Verbesserung". Umgekehrt dürfte ich sagen, daß Aischylos den Nebenchor der Senatoren des Phrynichos zum Hauptchor seiner Perser gemacht hat; das ist dann auch „gewollte Veränderung des Vorbilds". Bemerkenswert ist die Erwähnung eines phönizischen Schiffes in Aesch. Pers. 410. In beiden Stücken treten des Reiches Älteste auf; beide Male scheint die Handlung in Susa zu spielen. Phrynichos hat wohl den nicht so nahe liegenden Schritt getan, zur Verherrlichung des Siegers die Stimmung und das Lokal in der Hauptstadt des Unterlegenen zu gebrauchen. (Vgl. Gruppe, p. 618). Ob sich jenes παραπεποιῆσθαι, von dem Glaukos zu wissen angibt, nur auf den Hauptinhalt der Stücke erstrecke, haben schon K. O. Müller, (p. 638) und nach ihm Welcker (Kl. Schriften IV, p. 147) und Droysen (p. 94 f.) bezweifelt. — Phrynichos soll nach Ansicht dieser Forscher vornehmlich auf Salamis und Themistokles sein Stück abgestimmt haben; Aischylos berichtet auch von den Taten des verdienstvollen Aristeides. Diels (p. 34 f.) hingegen hat mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit das neue Phrynichoszitat auf Platää und Aristeides bezogen. Treffend widerspricht auch Wilamowitz (Aisch. Int. p. 50 Anm. 1) solchen Hypothesen über Tendenzen, die der persönlichen Verherrlichung und Absicht einzelner dienen sollten; denn wer kann beweisen, daß die Ernennung des Choregen vor Inangriffnahme der Tragödie erfolgte? Also ist es mit einer von jenen geglaubten Abneigung des Phrynichos gegen Themistokles schlecht bestellt.

[3] Der Name von Tyros wird auch in diesem ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατος Gesange erwähnt gewesen sein, da der Dichter ja auch der Stadt Arados gedenkt; Euripides in der Phönissenparodos nennt Tyros ebenfalls bei Namen.

[4] Davon schrieb Droysen p. 77, was nicht überliefert ist: [καὶ] Σιδῶνος

unmöglich[1], daß dem Prologe ein stummer Einzug der Ratsherren gefolgt sei, und vor diese stumm dasitzende Versammlung (doch wohl alsbald!) die phönizischen Weiber getreten seien. Das ist an sich unpassend und gerade in der alten Zeit der Tragödie, wo das chorische Element noch stark war, unannehmbar. Die erste geschlossene Schar, die die Orchestra betritt und wahrscheinlich länger bleibt, dazu noch in ihrer Amtseigenschaft von höherer Bedeutung ist, ist ein Chor gewesen; dazu tritt dann in diesem Falle die aktuelle Tagesordnung, von der ich oben sprach. Man vergleiche die Ratsherren bei Aischylos, der sie doch von Phrynichos übernahm; welch ein Wehklagen nach den ersten Worten des Unglücksboten! Der Doppeltitel Σύνθωκοι ἢ Φοίνισσαι, wie man ihn herzustellen versucht hat[2], begünstigt ebenfalls einen Doppelchor. Die Schwierigkeit der doppelten Parodos habe ich schon oben beseitigt; fr. 9 ist eben wegen des λιποῦσα[ι] der Beginn der zweiten Parodos, das öfter an solchen Stellen sich findet[3]. — Noch einen Abweg müssen wir zur weiteren Sicherstellung unseres Ergebnisses betreten. Droysen glaubte trilogische Komposition in unserm Stück sicher zu erkennen. Um so beachtenswerter erschien mir diese kühne Behauptung, als Wilamowitz in der Tat auf geniale Weise trilogische Anlage in den Persern festgestellt hat[4]. Gleiche trilogische Anlage hat er später in der Stheneboia des Euripides vermutet[5]. Es bedarf in der aischyleischen Tragödie nur geringfügiger Änderung, und wir haben eine kurze Trilogie der ältesten Art vor uns; das Interessante ist wieder: Im ersten und dritten Stück ergäbe das den gleichen Chor von Greisen, im mittleren von Choephoren[6]. Das würde für die Phönissen eine weitere, überraschende

---

προλιποῦσα τὸν ναόν (vgl. fr. 10 N). Somit können die daraus gezogenen Schlüsse keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit machen.

[1] Ich denke nicht an die späteren Stücke des Aischylos, noch an Sophokles.

[2] eben auf Grund der Worte τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις. Auch den Titel Πέρσαι hat man hierher bezogen. Zu dem Satz στορνύς τε θρόνους τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις vgl. Soph. Oed. Col. 1267: ἔστι γὰρ καὶ Ζηνί σύνθακος θρόνων Αἰδὼς ἐπ' ἔργοις πᾶσιν.

[3] Aesch. Hic. 5; Eur. Phoen. 202; Eur. Iph. Aul. 168; Eur. Phrix. fr. 819 N. — Kurz weise ich hier hin auf eine Bemerkung des Lexikographen Hesych: γλυκερῷ Σιδωνίῳ· δρᾶμα δέ ἐστιν, ἐν ᾧ τῆς θυμέλης ἄρχεται οὕτως. (Es folgt fr. 9 N). A. Meineke (Fragmenta comicorum Graecorum IV, p. 632, Berlin 1841 = fr. com. Anon. CXIII) gab das nach Schol. Aristoph. Vesp. 220 tragische Bruchstück dem Komiker Phrynichos. Er erklärt ἄρχεται τῆς θυμέλης durch Parodos; sicher nicht unrichtig, obwohl sich diese Bedeutung nicht findet (vgl. Lobeck, Phrynichus, p. 163, Leipzig 1820). Dagegen hat das Adjektiv θυμελικός in den vorhandenen Stellen Beziehung zu Musik und Tanz, was beides der Parodos zukommt. Obwohl durch Hesychs Worte der Beginn des chorischen Teils angekündigt wird, brauchen wir die angesetzte vorhergehende Parodos deswegen nicht fallen zu lassen. Hesych kennt nicht einmal den Titel des fraglichen Stückes: δρᾶμα δέ ἐστιν, ἐν ᾧ, desto weniger die Komposition.

[4] Aisch. Int., p. 51.

[5] Wilamowitz, De Euripidis Stheneboea, Classical Philology III (1908), p. 231.

[6] Mußten nicht doch eigentlich die Begleiter des Xerxes, die mit ihm auf

Ähnlichkeit mit Aischylos geben. Aber bei näherem Zusehen — alles fast bei Droysen ist vage Vermutung! Wo ist der Anhalt, das zweite Glied der trilogischen Komposition sei die Parodos der Phönissen? Die können schon, wie im Hippolytos der Frauenchor den Jägern, bald den Ratsherren nachgefolgt sein. Und überraschend kühn ist dieser Schluß: „ebenso (d. h. wie bei Aischylos) wird Phrynichus endlich den Xerxes mit dem Rest seines Heeres, das heißt mit einem Chor von Persern auf die Bühne gebracht haben." Darf man allein aus dem Titel Πέρσαι solches schließen? Dabei sind ja bei Aischylos die zurückkehrenden Krieger stumm. — Wie es mit der trilogischen Komposition nichts ist, so auch nicht mit einer Trilogie, der etwa die Phönissen angehört hätten. Bei Anführung der Fragmente gebrauchen die antiken Schriftsteller stets den einen Namen Φοίνισσαι[1], und ein solcher Titel entspricht nur einer Tragödie. Auch der Schauplatz wird das ganze Stück hindurch derselbe gewesen sein; Ratsherren und Phönissen können am selben Orte weilen. — Nach diesen Ausführungen dürfen wir meines Bedünkens mit Recht Graebers Bekenntnis erneuern, daß Ratsherren und Phönissen je als Chor in den Φοίνισσαι aufgetreten seien. Schon hier betone ich die wichtige Folge dieser Erkenntnis: Phrynichos und Aischylos, zwei Vertreter der alten Tragödie, haben in ihren Stücken Doppelchöre eingerichtet. Wir wissen aber, daß überhaupt die Rolle des Chores gegenüber dem Schauspieler das Übergewicht hatte.

Noch einige weitere Beobachtungen über den Doppelchor, wie wir sie bei Aischylos anzustellen lernten. Der Charakter des männlichen Chores ist schon oben festgestellt: es sind dieselben Ratsherren wie bei Aischylos auf der Bühne. Aber über die phönizischen Frauen sind mir vier verschiedene Ansichten bekannt: sie seien die Gattinnen der ins Feld gezogenen phönizischen Seesoldaten[2] oder des Großkönigs Haremsweiber[3] oder Jungfrauen nach Art der euripideischen Phönissen, die einer Gottheit geweiht, in religiöser Sendung an den Königshof geschickt sind[4], oder im Auftrage ihres Landes nach Susa gezogen, etwa um an der Siegesfeier teilzunehmen[5]. Da das aischyleische Stück zum größten Teil aus Klagen[6] und Berichten besteht, möchte ich dasselbe bei Phrynichos in noch stärkerem Maße annehmend, dem Chor den Vorzug geben, dem am besten die ungeheure ernste Klage ansteht; das scheinen mir

---

die Szene kommen, den dritten Chor abgeben, zumal nach Wilamowitzens Worten die Verbindung der drei Teile nur recht äußerlich ist?

[1] Das ist bei den schon lange bekannten Fragmenten der Fall, aber auch in dem Ammoniosscholion zur Ilias Φ 111, wo ebenfalls lediglich Φοίνισσαι gesagt ist. (Vgl. Oxyrh. pap. II 52 ff. = Diels, Rhein. Mus. 56, p. 29.)

[2] Wilamowitz, Aisch. Int., p. 49; Geffcken, Griech. Lit., p. 149.

[3] Christ-Schmid I, p. 283; Graeber, p. 56.

[4] K. O. Müller, p. 639.

[5] Droysen, p. 77.

[6] G. Hermann (opusc. II, p. 98) sagt: „Sume enim abesse hanc scenam (d. h. die Dareiosszene), et nihil continebit fabula, nisi luctum sine fine et fructu."

die Frauen der Schiffssoldaten zu sein. In den aischyleischen Persern wird ja auch an drei Stellen (132, 288, 538) auf die zitternden Gattinnen verwiesen. Aber schließlich bleibt das doch unsicher. — Vor den Phönissen ziehen die Greise ein; über die Dauer ihrer Anwesenheit läßt sich nichts sagen. Sicherlich sind hier die Verhältnisse anders als in den Hiketiden: der erste Chor zieht singend ein, nicht erst am Schluß werden die Frauen ihren Einzug gehalten haben, die zweifelsohne den Hauptchor gebildet haben. Ein Chordialog, etwa aus wechselseitigen Klagen bestehend, ist sehr wahrscheinlich. Dazu paßt die Angabe das Glaukos von dem Zurüsten der Sitze sehr wohl; die Greise haben irgendwann gesessen und, während die Phönissen vielleicht agierten, nicht getanzt. Ähnlich sitzen ja auch die Hiketiden zeitweilig, während eine andere Masse[1] die Orchestra füllt[2].

---

[1] Vgl. Graeber, p. 57. — Die Chorlieder der Hiketiden werden zweimal durch das Auftreten einer Schar von Personen unterbrochen; währenddessen sitzen die Mädchen auf dem erhöhten Platze (Wilam., Aisch. Int., p. 11). Gerade in der ältesten Tragödie scheinen die Chöre dann und wann gesessen zu haben; ob das irgendwie mit Doppelchören zu tun hat? Über V. 140 der Perser sprach ich oben p. 56; außer in den Hiketiden, wo uns sichere Erkenntnis möglich ist, könnte das, wie in den Phönissen, in desselben Dichters Tantalos der Fall sein; wenigstens deutet das Substantiv ἐφέδρανα in fr. 7 N darauf hin.

[2] Über Schauplatz, Handlung u. a. des Gesamtstückes ist vieles, aber wie mir scheint, infolge unbegründeten Vorurteils viel Falsches geschrieben worden. Die Notizen, die ich mir hierüber beiläufig machte, schwollen immer mehr an und gerieten vollends ins Maßlose durch die Abhandlung von Fr. Marx, Der Tragiker Phrynichus, Rhein. Mus. 77 (1928) p. 348 ff. — Das eine Verdienst erkenne ich bei Marx voll an, daß er die Phönissen nicht mehr für ein Drama allerältester Technik hält, wozu man des Phrynichos Stück oft grundlos gestempelt hat. Die gleiche Anschauung hatte ich schon länger gewonnen, und das war der Grund meiner ausführlichen Anmerkungen zu diesem tragischen Dichter. — Marx hat nun die aischyleischen Perser vor die Phönissen gesetzt; ich glaube indessen, daß ihm darin niemand so leicht folgen wird. Schon bald nach Abschluß meiner Arbeit finde ich Ablehnung seiner Theorie durch A. Lesky, Zur Entwicklung des Sprechverses in der Tragödie, Wiener Studien 47 (1929), 11, Anm. 27. Für die Aufführung der Phönissen im Jahre 476 (eine Vermutung R. Bentleys; vgl. W. Ribbeck, Übersetzung von: Rich. Bentleys Abhandl. über die Briefe des Phalaris etc., Leipzig 1857, p, 286 f.) gibt es nach Marx „keine beweiskräftigen Gründe". Hätte er geschrieben „keine Didaskalie", hätte man zustimmen müssen, so nicht. Zwei termini lassen die Aufführungszeit umgrenzen, 480 und 472, die Schlacht bei Salamis (— Zu dem von Marx gemutmaßten Inhalt, der Schlacht von Mykale, habe ich keine weitere Stellung genommen; ich halte an Phrynichos' Priorität fest, und da hat er natürlich Salamis behandelt, wie die Perserhypothesis sagt —) und die Aufführung der Perser. In deren Hypothesis steht klar und deutlich: Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν Φρυνίχου φησὶν τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι; das hat Marx trotz vieler Erwägungen nicht im geringsten widerlegen können. Ich denke, wenn Glaukos schon um 400 anzusetzen ist — so auch Marx p. 348 —, dürfte er ein guter, sehr guter Gewährsmann sein, der sich noch wohl auf irgendwelche Kenntnis der Phönissen stützen konnte; ich verweise da auf Aristophanes, der den Phrynichos und diese Dichtung noch parodiert. (Vgl. Nauck, p. 722 f.; auch W. Ribbeck, Die Acharner des Aristophanes, Anhang: Die dramatischen Parodien bei den attischen Komikern, Leipzig 1864, p. 317 f.). Daß des Glaukos Gründe nicht angeführt sind, ist für Marx ein Grund zur Verwerfung; warum hat er nicht auch den zitierten Vers τάδ' ἐστὶ etc.

verworfen, der ja auch von Glaukos mitgeteilt wird? Glaukos ist bis heute noch unwiderlegt. Nun hat nach Plutarch Them. 5 Phrynichos im Jahre 476 einen Sieg errungen. Man mag über das Streben abfällig urteilen, nun die Gleichsetzung vornehmen zu wollen: hier ist sie voll berechtigt. Die festgestellte Zeitspanne 480—472 und die Notiz über die Aufführung 476 bieten an sich keine Schwierigkeit. Das Jahr 476 ist das einzige, in das wir mit Sicherheit ein Drama des Phrynichos hineinverlegen können. Die Phönissen sind das einzigste Stück, von dem wir mehr Fragmente, Notizen und Titel besitzen, als von den sonstigen Stücken des alten Dichters. Marx selbst ersieht aus der Vielheit der Titel die Beliebtheit des Stückes. Soll das alles Zufall sein? Ich meine: vom ganzen Phrynichos wissen wir fast nichts, nur von seinen Phönissen wußte das Altertum, und kennen auch wir mehr: Fragmente und Aufführungszeit. Das Hauptargument ist für Marx der Prolog; der fehlt noch bei Aischylos in den Persern. Marx fällt über den Prolog des Phrynichos ein Werturteil (p. 350): „Der Eingang der Tragödie wirkt wie eine Verbesserung des altertümlichen Eingangs der Perser." Er stellt sich den Prolog ad hoc viel zu prächtig vor. Inhaltlich ist der Prolog für das Stück sicher keine Verbesserung, sondern von vielen Forschern dem Phrynichos zum Vorwurf gemacht. Wichtiger ist die Kernfrage: Ist nach dem Prolog des Phrynichos im Jahre 476 ein anapästischer Eingang der Perser „nicht mehr möglich, nicht mehr aufführbar"? Die Entwicklung der technisch-kompositionellen Formen im altgriechischen Drama ist nicht zu leugnen und das beste Kriterium für Zeitansetzungen, wo die Didaskalien fehlen. Die Schlußfolgerung von Marx ist nur übereilt und deshalb abzulehnen. Wir haben ja aus diesem Dezennium nur die Eingänge der Phönissen und Perser; diese liegen zudem zeitlich sehr nahe beieinander. Ich fordere auch für die Anwendung des Prologs wie für jede Formentwicklung eine mehr oder minder kurze Zeit des Überganges. Wenn Phrynichos 476 den Prologsprecher voranstellte, konnte Aischylos sehr wohl diese dramatisch keine Verbesserung bedeutende Technik nicht mitmachen. Ferner wiegt diese Änderung des Eingangs bei weitem nicht so schwer, wie etwa die Einführung des zweiten Schauspielers. Waren für letzteren einmal die Kosten bereitgestellt, so benutzten ihn auch spätere wohl zumeist. Die Gestaltung des Eingangs liegt vielmehr im Belieben des einzelnen Poeten. Ich kann das hier nicht zu weit ausführen: Die Tetrameter etwa der Phönissen und Perser, die gewiß archaisch anmuten, bedingen natürlich keine Posteriorität der Hiketiden. Oder: im Schlußlied der Eumeniden kehrt Aischylos zu den einfachsten Formen der ältesten Schaffensperiode zurück: das ist wider die eindeutig festgestellte, sonstige Entwicklung. Ein regelrechtes Gespräch der zur Verfügung stehenden drei Schauspieler kommt erst in den Eumeniden zustande. (Vgl. Wilam., Griech. Trag. übers. III, p. 20). Man beachte auch die stumme Rolle des Pylades in den Choephoren, die urplötzlich bei Vers 900 redend wird; „es ist, als ob sich der Dichter die Einführung der dritten Person erst vom Herzen hätte ringen müssen". (Geffcken, p. 161.) Wir fordern also aus zwei Gründen Festhalten an Bentleys Vermutung: die Annahme des Aufführungsjahres 476 hat sehr wohl berechtigte Gründe, andererseits ist der anapästische Eingang der Perser auch nach schon eingeführtem Prolog gut denkbar. Wie oben gesagt, hat Polyphrasmon, des Phrynichos Sohn, 476 und schon 471 Aufführungen mit dramatischen Stücken bestritten. (Vgl. Christ-Schmid, p. 283 f.) Falls Phrynichos, wie wahrscheinlich ist, damals schon tot war, fällt die Annahme von Marx auch aus diesem Grunde. Auffallend ist jedenfalls, daß wir nach 476 von Phrynichos nichts mehr, dann plötzlich zweimal von seinem unbedeutenden Sohne hören. Zudem fällt des Phrynichos erster Sieg (nicht Auftreten!) schon in die Jahre 512/08, was mir glaubwürdig ist. Aischylos siegt erst 484, also 28 Jahre später (für die Zahlen verweise ich auf Christ-Schmid I, p. 282). Oder war Phrynichos nach Sizilien gegangen, wie so viele Chorlyriker, wie auch Aischylos? wie so viele dichterische Größen an den Makedonenhof zogen? Wir finden diese Nachricht bei einem Anonymos περὶ κωμῳδίας (Dübner, Schol. in Aristoph., p. XV, 42); man sieht allgemein, soweit ich weiß, eine belanglose Analogiebildung irgendeines Grammatikers in dieser Notiz. — Ob es

sich rechtfertigen läßt, was Wilamowitz in den Interpretationen p. 50 behauptet: „Das Lokal war bei Phrynichos noch viel weniger bestimmt." (scil. als in den Persern des Aischylos)? Mir scheint, als ob in der Einheit des Ortes vielleicht die Phönissen sogar gegenüber den Persern im Vorteil sind. Denn die χοηφόροι werden bei Phrynichos kaum aufgetreten sein, da schon zwei Chöre zur Stelle sind. Durch die Begleiterinnen der opfernden Königin aber wird der Ortswechsel hervorgerufen und, da der Chor bleibt, das Lokal so unbestimmt. Die jammernden Phönikerinnen aber passen anscheinend mit den Ratsherren an eine Stelle. Übrigens stimmt der Schauplatz wohl mit dem in den Persern überein. (Vgl. Wilam., Herm. 21, p. 607 f.); er dürfte das Rathaus der Stadt Susa sein. — Was bedeutet die Erzählung des Eunuchen für die Handlung des Stückes? Da dieser nicht etwa dem aus der Ferne herbeieilenden Boten bei Aischylos gleichgestellt werden kann, muß tatsächlich schon Kunde von der Niederlage nach Susa gedrungen sein — ob in alle Kreise, bleibt offen. Daraus zogen die meisten Gelehrten, die über Phrynichos handelten, den Schluß, sein Stück entbehre jeglicher dramatischen Handlung. Damit hat man, das ist meine feste Überzeugung, falsch geurteilt. Z. B. schreibt Geffcken, Griech. Lit., p. 149: „So gab es nicht die geringste Spannung mehr." Droysen, p. 80, äußert sich so: „undramatisch." Ähnliches brachten Gruppe, p. 619, vor und H. Schmitt (De Graecorum poesi historica quaestiones selectae, Gießen 1924, p. 6). Um wieviel mehr Handlung auch im aischyleischen Stück enthalten war, ist nicht auch dort nach dem ersten Viertel des Stückes die Niederlage bekannt? Ich glaube, daß das zu wenig beachtet wird! Wer beweist denn, daß Phrynichos keine neue Spannung habe hervorrufen können? Wilamowitz selbst (Aisch. Int. p. 49) gibt die Handhabe: Die Phönikerinnen können ohne Ahnung von dem geschehenen Unheil nach Susa gekommen sein. In derselben Lage kann Atossa sein, wenn sie aufgetreten ist. Ferner denke man wieder an die Hiketiden: Wenn Phrynichos der Verfasser berühmter Chorlieder und zugleich Tragiker ist, hat er dann mit den zwei Chören nicht so gut umzugehen gewußt, wie Aischylos in den Hiketiden, die doch weit älter sind? Ich bin der Ansicht, daß auch bei Phrynichos, und zwar ebenso wie bei Aischylos, nach erster Bekanntgabe der Niederlage ein offizieller Botenbericht stattfand. Im Agamemnon meldet zunächst der Wächter vom Dach die Einnahme Trojas; den nichts ahnenden Chor belehrt die Königin. Obendrein meldet nachher ein Bote das Herannahen Agamemnons. Aus dem neuen Papyrusfragment der Phönissen scheint zu folgen, daß in der Tat ein solcher Bote auftrat, da es sich darin um getötete Soldaten handelt. Der Papyrus zeigt trochäische Tetrameter, der Eunuch redet iambische Trimeter. Aber in den Persern hören wir dieselbe Person im Dialoge das Metrum wechseln; dann könnte also doch alles der Eunuch gesprochen haben? Diese Möglichkeit erfährt ihre starke Einschränkung dadurch, daß solche Vertauschung der Dialogmetren in den Persern nur dann erfolgt, wenn eine andere Person inzwischen geredet hat. Das ergäbe einen dialogischen Prolog (den ich den Phönissen rundweg absspreche) oder den gesuchten später auftretenden Boten. Vielleicht ist hierher zu ziehen Reitzensteins neues Fragment (Der Anfang des Lex. des Phot., p. XV): ἐσθλῶν ἀπαγγελτῆρα μᾶλλον ἢ κακῶν. Man denkt an den wehmütigen Ausruf des unglücklichen Boten in Aesch. Pers. 253: ὤμοι, κακὸν μὲν πρῶτον ἀγγέλλειν κακά. — Ein weiteres betrifft die Schauspielerzahl in unserm Stück. Meines Erachtens kann trotz aller Geringschätzung, die man dem Stück des Phrynichos zuteil werden läßt, von einem einzigen Schauspieler in den Phönissen keine Rede sein. Diese Ansicht vertrat auch schon I. L. Klein a. a. O. in seiner natürlich überholten, oft wüst kritisierenden Geschichte des Dramas. Hat denn Phrynichos von Aischylos nichts gelernt? Es ist, meine ich, völlig undenkbar, Phrynichos habe den zweiten Schauspieler, den Aischylos schon viele Jahre — es handelt sich nicht etwa um wenige — vorher in seinen Hiketiden anwandte und sicherlich weiter ausbildete, nicht gehabt. Es ist das der notwendigen Entwicklung dramatischer Technik zuwiderlaufend. Hat nicht Aischylos gegen Ende seines Lebens den dritten Schauspieler noch übernommen, dessen Einführung man dem Sophokles gewöhnlich zuschreibt, und

Bei der Herausarbeitung der Übereinstimmungen zwischen Aischylos und Phrynichos geht Droysen[1] zu weit. Auch Phrynichos wird eine Trilogie Δαναΐς verfaßt haben, wie die Titel **Αἰγύπτιοι** und **Δαναΐδες** anzuzeigen scheinen[2]; daß diese beiden Chöre in einem der Stücke zu gleicher Zeit auf der Orchestra waren, ist möglich, wenn der eine Dichter den andern nachgeahmt hat[3]; es ist

---

die Neuheit sogar vollendet in der Orestie vorgeführt (Aesch. Eum. 575 ff., 674 ff., 729 ff.)? Einer Bemerkung des Pollux IV 110 zufolge hat er im Memnon schon einen vierten Schauspieler als παραχορήγημα angewendet (vgl. W. Dörpfeld-E. Reisch, Das griechische Theater, Athen 1896, p. 199). Freilich kennen wir nur den Eunuchen; aber Atossa, Xerxes und Bote stehen noch zur Verfügung. Und gerade daß Phrynichos den Prolog hat, zeigt mir, daß er in den 70er Jahren gar nicht mehr so unmodern war, auch nicht sein konnte, nur einen Sprecher auftreten zu lassen. Lediglich „dramatisierte Lyrik" (so Droysen, p. 79) nach Art etwa seiner Μιλήτου ἅλωσις sind die Phönissen doch nicht mehr. Dabei muß man in Erwägung ziehen, daß Phrynichos 476, falls damals die Phönissen aufgeführt sind, mit diesem Stück gesiegt hat. Ich wage Zweifel zu äußern, ob die Athener damals noch einem Stück ohne jegliche Handlung oder Spannung trotz aller „honigsüßen" Chorlieder den ersten Preis zuerkannten. — Der Grund für die Einrichtung des Prologs in diesem Stücke ist mir nicht klar. E. Bethe (Prolegomena p. 189) äußert, um das Aufstellen der Sessel auszuschmücken, das vor den Augen der Zuschauer vor sich ging, habe der Eunuch den Prolog gesprochen. Aber von Aufstellen der Sessel ist keine Rede; das Darüberwerfen von Decken hat aber noch nicht zur Folge, dabei reden zu müssen. In den Eumeniden freilich sind während des Stückes Stühle hereingebracht worden für die Richter; denn V. 708 heißt es ὀρθοῦσθαι δὲ χρή. Von denen, die sie bringen, redet keiner. Zu Beginn des Perserstückes muß irgendeine Sitzgelegenheit da sein; die ist auch vor Beginn des Stückes hergerichtet worden. Bethe hat m. E. allzuviel Gewicht auf die doch so unbedeutende szenische Vorbereitung gelegt. Mir scheint umgekehrt der Prolog das Primäre, und das Ausbreiten der Decken auf die schon vorher hereingetragenen Sitze dient zu dessen Belebung. Auf die Prologfrage im allgemeinen kann ich nicht weiter eingehen; vgl. diese Arbeit p. 164 Anm. 3. — Betreffs der Metrik der Fragmente steht bei Christ-Schmid I, p. 283, ein Fehler; Tetrameter, nicht Trimeter hat Diels a. a. O. wiederhergestellt:

ἐς δὲ πρ]ωΐην δεείλην πλείο[νες δισμυρ]ίων
ἄνδρες ἐκτείνοντο [καὶ τρὶς ὀψι]ην ἐς δειέλην.

Ferner ist Geffcken in seiner vortrefflichen Literaturgeschichte (p. 149) nicht berechtigt, von Vorwiegen des Tetrameters in den Phönissen zu reden. Das Gegenteil sah schon Th. Bergk (Griech. Lit. III, p. 266). Im Gegensatz zu jenem lückenhaften Fragment sind die Bruchstücke 8 und 11 N sicherlich iambische Trimeter. Es mag also Phrynichos, ebenso wie Aischylos die beiden Metren durcheinander gebraucht haben. Die beiden fast gleichzeitigen Dramen dürften darin nicht zu verschieden gewesen sein. Iambische Trimeter hören wir in fr. 5 N der Pleuronierinnen des Phrynichos. Man mag in rein iambischer Rhesis gegenüber dem Tetrameter ein Anzeichen späterer Zeit sehen; aber die Phönissen gehören doch in die spätere Zeit des Phrynichos, und die Hiketiden, in denen sich nichts von trochäischem Dialogvers vorfindet, bleiben trotzdem die weitaus älteste aller erhaltenen Tragödien. Von dem σατυρικόν, das ursprünglich im trochäischen Tetrameter empfunden wurde, ist in den beiden historischen Dramen keine Rede mehr; genau das Gegenteil empfand man schon, den Ausdruck feierlichen Ernstes.

[1] p. 81 ff.

[2] Nauck, p. 720 ff.

[3] Wer die Priorität hat, bleibt unklar. Bei Phrynichos ist Aigyptos selbst mit seinen Söhnen nach Argos gekommen (vgl. Schol. Eur. Orest. 872); Wila-

aber unbeweisbar. Obendrein noch von einem Chor aus Argivern zu reden, der der Versöhnung diene, das entbehrt jeglicher Stütze.

Zu fr. 7 N ἐφέδρανα des **Tantalos** fügt Hesych erklärend hinzu: ἐφ' ὧν καθῆντο, ⟨οἱ⟩ τὰς λύρας ἔχουσιν. Das kann auf einen zeitweilig sitzenden Chor gedeutet werden, wie wir ihn in einigen älteren Stücken zu erkennen glaubten[1]; dadurch würde die Möglichkeit eines zweiten tanzenden Chores sich ergeben.

Indem wir den **Pratinas** in unsere Betrachtung einbeziehen, befinden wir uns weiter in der Sphäre archaischer Dramatik. Daß wir ihn aber überhaupt berücksichtigen müssen, ist einmal verursacht durch das große Fragment, das sich bei Athenaios findet[2], sodann durch die Abhandlung über Pratinas von M. Pohlenz[3], der in geschickter Weise frühere Forschungen verbindet; er vertritt die Ansicht, daß wir hier den Rest eines Satyrspieles mit doppeltem Chor vor uns haben[4].

Aus der Anwesenheit der Satyrn[5], die zweifelsohne das Lied

---

mowitz vermutet mit Recht, daß der König bei Aischylos gefehlt habe (Aisch. Int. p. 20). Ihm gilt Phrynichos als der frühere.

[1] Vgl. diese Arbeit p. 61, Anm. 1.

[2] XIV p. 617 b. = fr. 1 Diehl (Anth. Lyr. II, p. 124).

[3] Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius, Nachrichten d. Gesellsch. d. Wissensch. Göttingen, phil.-hist. Klasse, 1926, p. 298 ff.

[4] Die weite Literatur steht zumeist bei J. Becker, De Pratina, Münster 1912, p. 40 Anm. 1. — K. O. Müller, Scholien zu den im Rheinischen Museum, Jahrg. IV H. III, S. 393 ff. von Herrn Dr. Dübner herausgegebenen Versen des Tzetzes über die verschiedenen Dichtungsgattungen = Kleine deutsche Schriften I, p. 519, Anm. 1; derselbe, Geschichte der griech. Literatur, Breslau 1857, II, p. 39, Anm. 1; F. Blaß, Zu Pratinas, Neue Jahrb. für Philologie und Pädagogik 137 (1888), p. 663 f.; ders., Miszelle, Herm. 30 (1895), p. 319; L. Aless. Michelangeli, frammenti d. Mel. Grec. 1897 VI 4 f. (ich kenne die Sammlung nicht!); P. Girard, Remarques sur Pratinas, Mélanges Henri Weil, Paris 1898, p. 131 f.; Th. Reinach, Deux fragments d'hyporchèmes anonymes, Mélanges Henri Weil, p. 419; Christ-Schmid I, p. 282; H. W. Garrod, The hyporcheme of Pratinas, Classical Review, 34 (1920), p. 129 ff.; Aly, Satyrspiel, PW II A 1, 237. Während diese Forscher in dem Athenaioszitat ein Bruchstück eines Satyrspieles sehen, halten die folgenden es für den Teil eines gewöhnlichen Chorliedes; E. Diehl hat es in seine Anthologia Lyrica Graeca (II p. 124) aufgenommen, aber mit der Bemerkung: „quamquam de choro tragico non iam dubitare licet, carmen gravissimum e melicis fragmentis secludere nolui." Droysen, Phrynichos, Aischylos etc. = Kl. Schrift. II, p. 82; Wilamowitz, Commentariolum grammaticum I, p. 5 f., Greifswald 1879; Th. Bergk-G. Hinrichs, Griechische Literaturgechichte II, p. 263, Berlin 1884; G. Flach, Geschichte der griechischen Lyrik II, p. 663, Tübingen 1884; Wilamowitz, Ein altattisches Epigramm, Herm. 20 (1885), p. 67 ff.; O. Crusius, Die delphischen Hymnen, Philol. 53 Ergänzungsheft (1894), p. 62; J. Becker a. a. O.; Wilamowitz, Sappho und Simonides, Berlin 1913, p. 132; Hiller-Crusius Anthol. lyrica, Leipzig 1913, p. LXI f.; Diehl, Hyporchema, PW IX 1, 340; O. Schröder, Pratinas von Phleius, Jahresb. des Philol. Vereins = Sokrates 4 (1916), p. 621; K. Münscher, Metrische Beiträge, Herm. 54 (1919), p. 28 Anm. 2; Geffcken, Griech. Literaturgesch., p. 148 = Anmerkungen, p. 144.

[5] Trotz Wilamowitz (Sappho und Simon., p. 134, Anm. 1) halte ich daran fest, daß ein χορὸς σατυρικός auftritt. Die Worte sowohl (z. B. μετὰ Ναϊάδων; mit denen bilden die Satyrn ja den Thiasos) wie die Prokeleusmatiker, die das Tempo wiedergeben, passen gut zu Satyrn.

singen, braucht nicht notwendig ein Satyrspiel gefolgert zu werden[1], wenngleich aus deren Chören Satyrspiel und Tragödie erwuchsen. Athenaios überliefert uns das Bruchstück als Hyporchem; daß sich mehrere Chorlieder in der späteren Tragödie als Hyporchemata erweisen[2], tut auch nichts zur Sache: das Hyporchema ist an sich eine selbständige lyrische Gattung. Gewisse Ähnlichkeiten zwischen alter Komödie und unseren Versen, wie sie Pohlenz entwickelt, sollen unbestritten bleiben. Haben doch beide Gattungen zum eigentlichen Urbestandteil den Chor. Wie das Ursatyrspiel seiner Form nach ausgesehen hat, wissen wir nicht; auf jeden Fall dürfte es ein Wagnis sein, aus der Anlage und Art der ältesten Komödie heraus auf das archaische Satyrdrama schließen zu wollen. Man könnte ja bei derartiger Argumentation das Stückchen mit derselben Willkür zu den Komikerfragmenten rechnen; denn der Titel Σάτυροι fehlt auch da nicht[3]. Vielfach ist bei der Behandlung des Fragmentes daran erinnert worden, daß Pratinas von der antiken Philologie als der Erfinder des Satyrspiels bezeichnet werde; schwerwiegender argumentiert Pohlenz, die Grammatiker seien gerade auf Grund dieser bei Athenaios zitierten Stelle zu solcher Anschauung gekommen. Aber das stimmt nicht: Melanippides und Telestes, die an derselben Stelle zitiert werden[4], sind lediglich Lyriker, und so dürfte Athenaios hier vornehmlich den Lyriker Pratinas im Auge haben, auch wenn es sich um einen χορὸς σατυρικός handelt. Ferner hat man eine Stelle bei Marius Victorinus[5] über den Prokeleusmatiker für diesen Zweck auszubeuten gesucht; doch steht bei Victorinus nichts von Satyrspielen, sondern er redet nur von satyrici chori schlechthin. Auch eine andere Annahme der Vertreter der Satyrspielhypothese ist nicht sicher, daß nämlich unserm Bruchstück noch weiterer Gesang vorausgegangen sei. — Wie ist über den von Pohlenz vermuteten Doppelchor zu urteilen? Unumwunden muß zugegeben werden, daß die zwei ersten Verse des Bruchstückes

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;

sehr wohl mit der Annahme eines zweiten Chores, der in der Orchestra

[1] Blaß (Neue Jahrb. f. Phil. u. Päd. 1888, p. 663) hat einen Fehlschluß getan: „.... ist es nicht offenbar, daß dies (d. h. der Tanz der mit den Najaden vereinigten Choreuten) zur Satyrmaske gehört? wenn aber dies, dann haben wir eben das Satyrdrama."

[2] Diehl, Hyporchema, PW IX 1, 341. Die Chorlieder in Soph. Aiax 693 u. Trach. 205 sind solche ὑπορχήματα. Das hat Schröder übersehen (p. 622); denn er glaubt, daß überhaupt jegliches Hyporchem „nicht aus einem Drama" stammen könne.

[3] Vgl. Crusius, Dithyrambos, PW V 1, 1218.

[4] Athen. XIV p. 616 E ff. — Vgl. Becker, p. 40.

[5] II, 11 (Keil, Grammatici Latini VI, p. 99, Leipzig 1874) „Hoc metro veteres satyricos choros modulabantur, quod Graeci εἰσόδιον ab ingressu chori satyrici appellabant, metrumque ipsum εἰσόδιον dixerunt."

weilt, sich vereinbaren lassen. Der Aorist ἔμολεν zeigt zwar in die Vergangenheit, aber in der ersten Zeile wird man beide Male nicht ἦν, sondern das Präsens ἐστὶν ergänzen[1]. Trotzdem läßt sich sehr wohl denken, daß die erregten Satyrn des Pratinas hastig in die Orchestra stürzen, die Gegner dieses Chores aber, die nach der neuen Tanzart und Musik ihren Chor aufgeführt haben, kurz vorher die Orchestra verlassen haben[2]. Vielleicht wird auch Pohlenz, der im übrigen richtig auf die deiktische Bedeutung des demonstrativen ὅδε verwiesen hat, mir beipflichten können, daß der erste Chor schon seinen Tanz zu Ende gebracht hatte. Er selbst äußert sich schon in dieser Richtung[3]: „daß . . . ein anderer Chor seine Tänze vorgeführt hat." Mir scheint, daß das Fragment sich mit der Annahme eines einzigen anwesenden Chores interpretieren läßt. Ein weiteres Argument glaubte Pohlenz in den Versen 11 u. 13 zu finden; aber die Imperative παῖε und φλέγε sind nur metaphorisch zu nehmen, worauf Wilamowitz hinwies[4]. Mehrere Parallelen bringt Pohlenz aus der Komödie bei. Aber der Chor greift anscheinend gar nicht den Flötenspieler an, sondern spricht nur von der Flöte: der Mann ist gar nicht da! Wilamowitz übersetzt: „haut die Flöte, brennt die Flöte." In der Tat sind die Choreuten nicht den Mitgliedern des vermuteten anderen Chores feind, sondern sie sind erregt über die zu starke Beteiligung der αὐλός-Musik an der Choraufführung der andern. Hätten des Pratinas Satyrn einen anwesenden Gegner nicht direkt mit oder ohne Namensnennung anreden müssen? Sich selbst reden die Choreuten des öfteren an (V. 3, 11, 13, 18); es kommt aber auch die Anrede an eine bestimmte andere Person vor[5]: V. 16 f.:

ἦν ἰδού· ἄδε σοι δεξιὰ
καὶ ποδὸς διαρριφά, Θριαμβοδιθύραμβε κισσοχαῖτ' ἄναξ,
⟨ἀλλ'⟩ ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.

Dieser andere ist Dionysos; er ist tatsächlich da; sein Bild steht in der Orchestra. Und wenn ein anderer Chor anwesend wäre, der Chor des Lasos oder eines andern melischen Dichters — das würde ja eine ernste, nicht bloß fingierte Schlägerei gegeben haben. Es bleibt der kümmerliche Ausweg, Pratinas selbst habe einen Chor oder Halbchor nach der Kompositionsweise seiner musikalischen Gegner vor dem erhaltenen Liede der Satyroi singen und tanzen lassen.

---

[1] R. Kühner-B. Gerth, Gramm. d. griech. Sprache, II 1, p. 40; 641; 643. Nur wenn der Zusammenhang eindeutig ἦν fordert, soll man das Präteritum dazudenken (Kühner-Gerth, I, p. 41, Anm. 2).

[2] So auch Schröder, p. 622.

[3] p. 315.

[4] (Wilam. Sapph. und Sim., p. 134). — Hier wird die zweite Person des Imperativs zur Selbstanrede gebraucht; über diese Art von Selbstanreden bei Pindar vgl. P. Maas, Zu den neuen Bruchstücken des Bacchylides, Jahresber. d. Philol. Vereins, Sokrates 1919, p. 38 ff.

[5] Wilam., Sapph. und Sim., p. 134.

Pohlenz gesteht zwar, daß an eine vollständige Wiederherstellung bei den geringen Resten nicht zu denken sei; doch stellt er sich den Aufbau des angenommenen Satyrspieles folgendermaßen vor: Es sei zunächst ein Chor einmarschiert und habe nach der neuen Weise sein Lied vorgetragen; dann dringe plötzlich ein zweiter Chor ein und vertreibe den früheren, der sich ohne Widerworte entfernt; währenddessen stimmt der zweite Chor seinen uns erhaltenen Gesang an. Ist das ein Drama? Ist das eine dramatische Handlung? Man müßte doch irgendwie sich äußernden Widerstand erwarten. Zwei Chorgesänge[1] hintereinander sind noch kein archaisches Satyrspiel. Tollkühnes leistet sich Garrod bei der Erklärung des Fragmentes[2]. Die Frage der Choreuten: τί τάδε τὰ χορεύματα; kann doch unmöglich auf eine Einzelperson, den Protagonisten, gehen, wie das Garrod annimmt. Ferner ist auch im uralten Satyrspiel wohl nicht lediglich eine einzige Person aufgetreten, um einen Prolog zu sprechen. (!!) Im alten Satyrspiel hat es schwerlich einen Prolog gegeben. Ich persönlich bin geneigt anzunehmen, daß der Prolog dem lustigen Spiel der Satyrn noch länger gefehlt hat als der ernsten Gattung des tragischen Spiels; denn der Chor war im Satyrdrama von höchster Bedeutung und blieb es auch, als in der Tragödie dieser schon viel eingebüßt hatte. Prolog aber ist an sich Schwächung des chorischen Elementes. Und ließen wir Garrods Meinung über das Vorangehen eines Prologes einmal gelten, ist es nicht beinahe lächerlich, an einen lyrischen Prolog zu denken? Gerade dem Prolog ist stets dialogisches Metrum zu eigen gewesen. So scheitert auch Garrods Versuch gänzlich, in das Fragment die Handlung eines Satyrspiels hineinzuinterpretieren; das Bruchstück gehört gewiß nicht zu einem Drama. — Andererseits steht Beckers Beweisführung[3], daß das Pratinashyporchem ein selbständiger τραγικὸς χορός sei, auch heute noch unwiderlegt da. An jener Athenaiosstelle, wo unser Fragment angeführt und über das Flötenspiel gehandelt wird, werden außer Pratinas noch die Namen des Melanippides und Telestes angeführt; wahrscheinlich ist dieser ganze

---

[1] In Wirklichkeit ist eben nur der erhaltene vorgetragen worden; übrigens möchte man wissen, was im ersten wohl gestanden haben könnte!

[2] p. 134; er schreibt: „we have a satyric drama in which, at the point where our Fragment takes on, some one (the protagonistes?) has just brought to an end a lyric strain easily apprehended by the audience as a parody of the „New Rhythmic“. — Nebenbei gesagt, ist auch Garrods Vorschlag (p. 135) grundfalsch, statt der Emendation des Emperius φρυνίου aus der handschriftlichen Lesart φρυναίου im V. 11 den Eigennamen Φρυνίχου zu setzen. Wilamowitzens einzig guten Vorschlag φρυνεοῦ kennt er nicht. Annehmbar indessen ist der Gedanke von Pohlenz (p. 318 f.), die Athener möchten aus dem Worte φρυνεοῦ eine Andeutung auf Phrynichos herausgehört haben. — Auch ist Garrods Äußerung falsch, Phrynichos hätte mehr Arbeit auf die Gesangspartien, zu wenig auf die Rhesisteile verwendet. In Wirklichkeit zeigen sogar die geringen Überreste der Dialogpartien das genaue Gegenteil; sie sind in Worten und Gedanken voll und ganz durchgebildet. (Vgl. diese Arbeit p. 64, Anm.)

[3] p. 40.

Abschnitt aus einer musikhistorischen Quelle geschöpft[1]. Aristoxenos[2] zählt zusammen Pratinas, Pindar, Dionysios aus Theben, Lampros auf; das sind alles Chorlyriker. Sollte da nicht das Fragment des Pratinas zur gleichen Dichtungsgattung gehören, da es unter Chorlyrikern zitiert wird? Es gehört in den musikalischen Streit[3], der um 500 zu Athen über das Verhältnis von Flöte und Kithara beim Chortanz und -gesang ausgebrochen war; von den Nachrichten und poetischen Fragmenten, die zu diesem Streit in Beziehung stehen, entstammt sonst nichts dramatischer Literatur; warum das des Pratinas allein? Überhaupt finden sich in keiner Tragödie, in keinem Satyrspiel, soweit ich weiß (abgesehen von der Geschichte der Erfindung der Laute in Sophokles' Ichneutai und Euripides' Antiope), Stellen[4], wo in solcher Weise über Musik gesprochen wird, wohl dagegen öfters in der Chorlyrik[5]. Girard[6] weist auf den Antaios des Phrynichos und die Παλαισταὶ σάτυροι des Pratinas hin; über den Antaios äußert sich der Scholiast zu Aristoph. Ran. 688: περὶ παλαισμάτων πολλὰ διεξῆλθεν; das gibt aber doch keine brauchbare Analogie; denn da ist der Mythos vom Ringkampf des Antaios das Thema und fordert Ausdruck in Worten. Parodien und kritisierende Invektiven, wie sie unser Bruchstück enthalten, liegen wohl überhaupt dem Satyrdrama fern und gehören vorzugsweise in die Komödie[7]. Es muß ein innerer Unterschied zwischen den beiden lustigen Spielen vorhanden gewesen sein: wenn auch die äußere Gestalt und Komposition sich ähnlich waren, vielleicht lag der Unterschied in dem verschiedenen Geist, den Komödie und Satyrspiel atmeten[8]. — Wenngleich eine ganz geschlossene, strenge Beweisführung nicht möglich erscheint[9], so glaube ich doch, daß wir nach Widerlegung der meisten von den neueren Forschern angeführten Argumente die Annahme eines

---

[1] Das legte Pohlenz p. 311 gründlich dar.

[2] Pseud.-Plut. De musica 31, p. 1142 B.

[3] Betreffs des damaligen musikalischen Streites vgl. Becker, p. 23, Anm. 1.

[4] vgl. Hiller-Crusius, Anth. lyr., p. LXII.

[5] z. B. Pind. fr. 107[a u. b]. (O. Schröder, Pindarus, Leipzig 1914, p. 310); Pind. fr. 140[b]; Timoth. Pers. 226.

[6] p. 131, Anm. 5.

[7] Der alexandrinische Tragiker Lykophron hat nach dem Zeugnis des Athenaios II, p. 55 D im Μενέδημος σάτυροι den gleichnamigen Philosophen verspottet (vgl. Nauck, p. 817). Sositheos (Nauck p. 821), sein Zeitgenosse, hat den Phi'osophen Kleanthes ähnlich angegriffen. Sositheos hat in hellenistischer Zeit das Satyrspiel, das von Sophokles an immer mehr der Sphäre des Obszönen entzogen wurde, zur alten Derbheit zurückgeführt, wie sie Pratinas sicher in stärkstem Maße angewendet hat (vgl. Anth. Pal. VII 707). Aber aus dem einen hierher bezüglichen fr. 4 N des Sositheos einen Rückschluß auf Pratinas zu tun, geht nicht an. Übrigens ist die Ansicht nicht allzu sehr gefestigt, daß das fr. 4 aus einem Satyrspiel stammt (F. Schramm, Tragicorum Graecorum hellenisticae, quae dicitur, aetatis fragmenta etc., Münster 1929, p. 47.)

[8] In dem ältesten Bestandteil der Komödie, der Parabase, finden sich solche Angriffe auf Mitbürger und Zeitgenossen. Ob deswegen bei den Griechen der tragische Dichter nicht zugleich Komiker sein konnte?

[9] Das bemerkt auch Pohlenz.

Satyrdramas verneinen und nach der wahrscheinlichen Meinung Beckers das große Pratinasfragment der Chorpoesie zuweisen dürfen; das Auftreten eines anderen Chores vor dem erhaltenen Hyporchem, d. h. ein Doppelchor, ist nicht bewiesen.

Das einzige, winzige Bruchstück[1] von des Pratinas **Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες,** das sich bei Athenaios findet[2], wird recht verschieden beurteilt[3]: gehört es einer Tragödie an oder in ein Satyrdrama oder in die Chorlyrik? Sicher ist die Frage nicht zu entscheiden. Aber daß allein aus dem Namen Καρυάτιδες, Frauen, die zu Ehren der Artemis tanzten, auf eine Tragödie zu schließen sei, glaube ich Wilamowitz nicht. Ich halte das Stück eher für ein Satyrdrama; allerdings übertreibt K. O. Müller[4]: „cum . . . in dramate satyrico a Pratina Caryatidas . . . cum satyris coniunctas . . . esse constet." Pratinas, von dessen 50 Stücken 32 einen Satyrchor gehabt haben sollen, war ein hervorragender Vertreter des Satyrdramas. Aly wies darauf hin, wie leicht ein Zusammentreffen von Satyrn und diesen Artemistänzerinnen erfolgen konnte, da Karyai in unmittelbarer Nähe des arkadischen Berglandes, der Heimat der Satyrn, lag. Eine Parallele bieten die „Spürhunde" des Sophokles; nur zu leicht konnte Apoll im Kyllenegebirge Satyrn antreffen. Dazu hat der Titel sichere Beziehung zu Dionysos. Die Heimatstadt der im übrigen der Artemis geweihten Karyatiden hatte ihren Namen von Karya, mit der sich einst Dionysos in Liebe vereint hatte[5]. Δύσμαιναι sind für Hesych αἱ ἐν Σπάρτῃ χοροίτιδες βάκχαι[6]. Ich möchte Zweifel äußern, ob diese Bakchantinnen eine ernste Rolle schon bei Pratinas gehabt haben. Es mag also sein, daß das Stück den vielen Satyrspielen des Dichters beizuzählen ist. Dann ist auch hier der alte Thiasos des Dionysos auf der Bühne anwesend, wie wir ihn bei Aischylos antrafen. Die Handlung bleibt gänzlich unbekannt[7].

---

[1] Nauck, p. 726.

[2] IX, p. 392 F.

[3] K. O. Müller, Kl. Schriften I, p. 397 u. 469; Welcker, Die Griech. Trag., p. 18; Bergk, III, p. 263, Anm. 36; Flach, p. 84; Wilam., Herm. 20 (1885), p. 68 Anm. 1; Becker, p. 61; von Geisau, Karyai, PW X 2, 2245; Aly, Satyrspiel PW II A 1, 236; Geffcken, Griech. Lit., Anmerkungen, p. 144; Pohlenz, p. 311.

[4] Archiv für Philol. und Päd. 3 (1835), p. 639.

[5] Serv. Verg. Ecl. VIII 29; vgl. Adler, Karya PW X 2, 2244; Stoll, Karya, Roscher II 969.

[6] unter Δύσμαιναι; vgl. Jessen, Dysmainai, PW V 2, 1889; Steuding, Dysmainai, Roscher I 1209.

[7] Ob und welche Beziehung des Wortes Δύσμαιναι („die übel Rasenden") zur gesuchten Handlung besteht, ist nicht ausfindig zu machen. Ich möchte zum Vergleich hinweisen auf die bakchische Schar in Eur. Bakchen, die unter Agaues Führung Äcker verwüstend und Menschen zerreißend mit Recht δυσμαινομένη (V. 660 ff.) genannt wird. Dagegen atmen die Chorgesänge dieses Stückes echten dionysischen Geist. — Einen Unterschied der imTitel angeführten Δύσμαιναι und Καρυάτιδες sehe ich in der Tat nicht.

Sophokles.

Mit dem Auftreten des Sophokles hebt eine neue Epoche an; die archaische Tragödie hat sich überlebt. Das Individuum gewinnt weiter an Interesse und Bedeutung in der Tragödie; die Masse, die Keimzelle des Dramas, wird mehr und mehr von seiner Protagonistenrolle zurückgedrängt. Dieser Tendenz verschließt sich auch der alternde Aischylos nicht; freilich dürfen wir mit vollem Recht annehmen, daß Sophokles, der schon im Jahre 468 seinen ersten Sieg errang, im ersten Jahrzehnt seines Schaffens noch viel mit der älteren Tragödie gemeinsam gehabt hat. — In seinen erhaltenen Stücken finden sich nirgends zwei vollständige Chöre nebeneinander, eine merkwürdige Tatsache.

Es ergibt sich jedoch im **Ajax** eine deutliche Chorteilung. Vier schlagende Beweisgründe hat Chr. Muff[1] dafür zusammengetragen. Auf Befehl der Tekmessa verlassen die Schiffssoldaten des Ajax, die den Chor bilden, die Orchestra: V. 805 f.

οἳ δ' ἑσπέρους ἀγκῶνας, οἳ δ' ἀντηλίους
ζητεῖτ' ἰόντες τἀνδρὸς ἔξοδον κακήν.

Bestätigung findet das durch den Dialog 866—879, den der Chor bei seiner Epiparodos hält. Im Laurentianus[2] findet sich vor V. 866 die Bezeichnung des Halbchores. Die Scholien 866 und 879 tun endlich die gleiche Auffassung des Altertums kund. Dieser Scholiast sah schon die Teilung bei V. 866 und Wiedervereinigung des Chores bei V. 879, wie wir auch noch heute annehmen. Und zu V. 813 bemerkt er richtig: μετακινεῖται ἡ σκηνὴ τοῦ χοροῦ ἐξελθόντος. Einzig und allein A. Schönborn[3] vertritt die unhaltbare Ansicht, der Gesamtchor ziehe durch die rechte Parodos ab. Aber er irrt darin, daß dieser Ausgang nach Süden liege. Die Parodoi lagen in Ost-West-Richtung[4]. Auch ist nicht einzusehen, weshalb das ἑσπέρους und ἀντηλίους in den oben erwähnten Trimetern seine Gültigkeit erst für den schon hinausgezogenen Chor habe. Bei seiner Interpretation bleibt ganz unverständlich, weshalb der Chor nachher geteilt zurückkehrt und den Dialog hält. Richtig ist Schönborns Bemerkung, die Schiffer hätten doch gesehn, wohin Ajax abgegangen sei; aber das vermag den klaren Befehl der Tekmessa nicht zu mißdeuten. — Im Gegensatz zu dem ausgedehnten Threnos im Schluß der Septem fehlt hier den Halbchören ein eigentliches Chorlied; desto mehr Leben, mehr Handlung steckt aber in den Chorteilen. Nach dem Auftrag der Tekmessa (V. 805 ff.), dem die Choreuten sogleich zu folgen versprechen, verlassen sie die

[1] Die chorische Technik d. Soph., Halle 1877, p. 72.
[2] XXXII 9.
[3] Die Skene der Hellenen, Leipzig 1858, p. 253.
[4] A. Frickenhaus, Die altgriechische Bühne, Straßburg 1917, p. 125.

Orchestra und betreten sie nach dem Monolog des Ajax und damit verbundenem Ortswechsel wieder durch beide Parodoi. Nur kurze Zeit dauert die Trennung; schon nach 14 Versen hat sich der Chor wieder zur Einheit zurückgefunden; denn die folgende Strophe (V. 879) und Antistrophe (V. 925) geben durch nichts Anlaß zur Teilung. Die beiden Chorteile, die bei V. 866 wieder die Bühne betreten, sind auf der Suche nach Ajax; sie scheinen einander zunächst nicht zu bemerken. Dann plötzlich, als sie sich nahe kommen, entsteht Chordialog, und zwar in erregter Form als Stichomythie, wie wir es in den aischyleischen Septem feststellten[1]. Die Verse sind von den Editoren richtig verteilt, wie es einzig möglich ist. Von einer Verderbnis der Verse 866—878, der Muff das Wort redet, ist nichts zu sehen; keiner wird sich auf seinen unsinnigen Vorschlag heute noch einlassen. Responsion der Glieder ist nicht zu erstreben, noch auch zu erreichen. Auch in dem großen Fragment, das wir von der sophokleischen Tragödie Eurypylos[2] besitzen, sind iambische Verse als Trimeter, Dimeter und Monometer responsionslos zwischen den Botenbericht eingestreut, die der Klage der Mutter Astyoche um den toten Sohn eben in ihrer Zwanglosigkeit natürlichen Ausdruck geben. Muffs Methode, selbst unter Hinzufügung eines nicht überlieferten Verses die Verteilung unter Einzelchoreuten zu ermöglichen, ist geschmacklos. Für die Zahl der Choreuten gibt unsere Stelle nichts aus. Muff hat die Verse 891—914 = 937—960 unter Einzelchoreuten verteilt und erhält tatsächlich die Zwölfzahl; aber der Inhalt der Verse paßt weder für Halbchöre noch Einzelchoreuten[3]. — Nicht unangebracht ist die Frage, weshalb nur in einer der erhaltenen sophokleischen Tragödien ein Chor in zwei Halbchöre geteilt auftritt. Aiax gehört zu den frühen der erhaltenen Stücke des Sophokles; in ihm hat der Chor mehr Bedeutung als in allen andern. — Welches ist die Ursache der Teilung? Natürlich der Befehl der Tekmessa. Schon tiefer denkt der Scholiast bei V. 813: ἀναγκαία δὲ ἡ ἔξοδος, ἵνα εὕρῃ καιρὸν ὁ Αἴας χειρώσασθαι ἑαυτόν. Aber die nach V. 866 fortdauernde Teilung wird tatsächlich nur durch die Suche nach Ajax hervorgerufen; solches Spüren macht eine Auflösung des Chores zumindesten in seine zwei Hälften naheliegend, wenn nicht notwendig. Auf gleiche Weise agieren, suchen und spüren Halbchöre in einem fragmentarisch erhaltenen Stück desselben Dichters, den

Ἰχνευταὶ σάτυροι[4]. Die Teilung hat den gleichen Zweck, Verlorenes durch den Chor wiedersuchen zu lassen; hier sind es

[1] Ob alle Choreuten oder nur die Halbchorführer das Gespräch führten, entscheide ich nicht; die Verse bestehen aus iambischen Metren, die verschieden geartet sind; vorherrschend sind aber iambische Trimeter.

[2] fr. 5, 30 ff.; A. S. Hunt, Tragicorum Graecorum fragmenta papyracea nuper reperta, Oxford 1912.

[3] Im einzelnen kann ich hierauf nicht eingehen; vgl. Reisch, Chor, PW III 2, 2391.

[4] Die gleiche Beobachtung tat schon C. Robert, Aphoristische Bemerkungen zu Sophokles' Ichneutai, Herm. 47 (1912), p. 543.

Apolls Rinder, die der zweigeteilte Satyrnchor aufspüren will. — Der Beweisgründe bedarf hier die Chorteilung (V. 94 ff.)[1] nicht allzu sehr; denn das erregte, flotte Gespräch der Chorteile untereinander (V. 94—118) — vielleicht in Anwesenheit des schweigenden Silen — ist unverkennbar[2]. Selbst der Papyrus zeigt das deutlich, indem der Trimeter V. 99 τί; τοῖσ[ι] ταύτῃ πῶς δοκεῖ; δοκεῖ πάνυ nach Frage und Antwort in zwei Zeilen geschrieben ist. Die Teilung ist auch bisher noch nicht bestritten worden. — Wilamowitz[3] und nach ihm Diehl in seiner Ausgabe haben einen dreigeteilten Chor angenommen. Wilamowitz beruft sich auf V. 168 ἀλλ' εἶ [ἐ]φίστω τριζύγης οἴμου βάσιν, den er so erklärt: „nimm deinen Stand ἐμβαίνων τὴν τριζύγην οἶμον" (= den Dreiweg betretend). In seiner Versverteilung gibt er V. 94 f. dem ersten und V. 96 dem zweiten Halbchore. Das scheint mir unrichtig; zu Beginn der ganzen Unterhaltung

---

[1] In der Verszählung folge ich Diehls kleiner Ausgabe. An Literatur nenne ich: A. S. Hunt, The Oxyrhynchus papyri IX, p. 30, London 1912; Wilamowitz, Die Spürhunde des Sophokles, Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 1912 (1) p. 449 ff.; E. Bethe, Die Ichneutai des Sophokles' Leipzig = Berichte über die Verhandlungen der sächs. Gesellsch. d. Wiss. 71 (1919), p. 1 ff.; C. Robert, Herm. 47 (1912), p. 536; K. Münscher, Zu Sophokles' Ichneutai, Rhein. Mus. 69 (1914), p. 170 ff.; E. Diehl, Supplementum Sophocleum, Bonn 1913, p. 3 ff. = H. Lietzmann, Kl. Texte Nr. 113; A. C. Pearson, The fragments of Sophokles I, p. 224 u. 241, Cambridge 1917.

[2] Die Versverteilung Münschers (a. a. O.), die meiner Nachprüfung voll standhielt, setze ich hierher:

94) A. θέος, θέος, θέος, θέος. B. ἔα [ἔα].
ἔχειν ἔοιγμεν· ἴσχε, μὴ [π]ρ[όσω πά]τει.
ταῦτ' ἔστ' ἐκείν⟨ων⟩ τῶν βοῶν τ[ὰ] βήματα.
I. A. σίγ[α]· θεός τις τὴν ἀποι[κία]ν ἄγει.
B. τί δρῶμεν, ὦ τᾶν; ἢ τὸ δέον [ἐξ]ήνομεν;
A. τί τοῖσ[ι] ταύτῃ πῶς δοκεῖ;
B. δοκεῖ πάνυ.
100) σαφῆ γὰρ αὖθ' ἕκαστα σημαίνει τάδε.

B. ἰδού, ἰδού,
II. καὶ τοὐπίσημον αὐτὸ τῶν ὁπλῶν πάλι[ν].
A. ἄθρει μάλα·
αὖτ' ἐστὶ τοῦτο μέτρον [ἔ]κμε[τρού]μ[ε]νον.

A. χ[ώ]ρει δρόμῳ καὶ τα[ ]ων ἔχου
[ ]οπ[ ] μενος
III. ῥοίβδημ' ἐάν τις τῶν [βοῶν δ]ι' οὖς [λάβῃ.]
B. οὐκ εἰσακούω πω [τορῶ]ς τοῦ φθ[έγγ]ματος,
ἀλλ' αὐτὰ μὴν ἴχ[νη τε] χὠ στίβος τάδε
110) κείνων ἐναργῆ τῶν β[ο]ῶν· μαθεῖν πάρα.

A. ἔα μάλα·
παλινστραφῆ τοι ναὶ μὰ Δία τὰ βήματα
IV. εἰς τοὔμπαλιν δέδορκεν· αὐτὰ δ' εἰσιδε.
B. τί ἐστι τουτί; τίς ὁ τρόπος τοῦ τάγματος;
εἰ[ς] τοὐπίσω τὰ πρόσθεν ἤλλακται, τὰ δ' αὖ
ἐναντί' ἀλλήλοισι συμπ[επλεγ]μένα.
δεινὸς κυκησμὸς εἶχ[ε τὸν βοη]λάτην.

[3] p. 456.

sind zwei Chorteile gewiß noch nicht so nahe aneinander gekommen, daß sie dieselben Spuren erkennen, während der dritte Teil weiter abseits sucht. Zwei Halbchöre reichen voll aus, um die genannten Verse zu erklären. Bethe[1] bemerkt Wilamowitz gegenüber, daß aus V. 168 nicht notwendigerweise eine gleichartige Teilung in vorhergehenden Teilen des Dramas zu folgern sei. Endlich kann dieses τρίζυξ οἶμος auch in übertragenem Sinne gemeint sein; dafür lassen sich Belege beibringen[2]. Dazu darf nicht vergessen bleiben, daß die Lesart [ἐ]φίστω nicht über allen Zweifel erhaben ist. Wie wenn wir dem Vorschlag von Pearson [ἀ]φίστω stattgäben? Ἀφίστασθαι τὴν βάσιν dürfte ebensowohl möglich sein wie ἐφίστασθαι. Freilich ist Pearsons Übersetzung, die er zu dieser Stelle gibt, reichlich verwickelt; aber auch mit ἐφίστασθαι hat der Vers nicht geringe Schwierigkeiten[3]. Noch weiteres hat man Wilamowitz entgegnet. Ist auf der wilden Kyllene ein Dreiweg zu erwarten? Im Papyrus ist V. 99 in zwei, nicht in drei Teile getrennt geschrieben. Und schließlich kann jenes τρίζυξ οἶμος ja als Dreiweg in der Gestalt des pythagoreischen Υ[4] verstanden werden[5]. Über ein solches Trivium äußert sich Platon im Gorgias[6] folgendermaßen: ἐν τῇ τριόδῳ, ἐξ ἧς φέρετον τὼ ὁδώ, ἡ μὲν εἰς μακάρων νήσους, ἡ δ' εἰς Τάρταρον[7]. Durch das Auseinandergehen des ursprünglichen Weges entstehen zwei neue, so daß am Trennungspunkt in der Tat ein Dreiweg sich darbietet. Somit läßt sich nach den angeführten Gründen die Halbteilung des Chores wohl mit V. 168 vereinbaren; eine Dreiteilung ist unwahrscheinlich und nicht notwendig[8].

Wenn man die Versverteilung Hunts, mit dessen beiden Ausgaben Pearson übereinstimmt, Roberts und Münschers miteinander vergleicht, ergibt sich die interessante Tatsache, daß in den drei verschiedenen Vorschlägen die Personenwechsel fast stets an derselben Stelle erfolgen. Lediglich bei V. 94 f. und 98 f. gehen die Meinungen auseinander[9]. Selbst Wilamowitz, der doch die Drei-

---

[1] p. 9 und 29.

[2] Vgl. Pearson, p. 248, Anm. 168.

[3] Soph. Trach. 339 τοῦ με τήνδ' ἐφίστασαι βάσιν; führt Wilamowitz (p. 456, Anm. 3) als Parallele an. Doch ist das Ziel des Verbums in den Trachinierinnen durch den Akkusativ με, in den Ichneutai durch den Genitiv τριζύγης οἴμου ausgedrückt.

[4] Münscher, p. 182.

[5] Über das Υ und den Begriff τρίοδος handelte ausführlich Ch. A. Lobeck (Aglaophamus, Königsberg 1829, p. 1342 ff.); dort sind die diesbezüglichen antiken Stellen gesammelt.

[6] p. 524 A.

[7] Ich verweise ferner auf Soph. Oed. Rex 715 f., 729 f. und 733 f., wo die gleiche Anschauung sich kundtut.

[8] V. 90 erklärt Pearson (p. 240, Anm. 90) „διπλοῦς ὀκλάζων = bent double". Aber ich meine immer, daß das διπλοῦς irgendwie Bezug hat auf die Teilung, eben weil sie sofort folgt. In den Versen 85—94 werden meiner Schätzung nach die Halbchorteilung und andere Maßregeln den Spürhunden gegeben sein. So wird im Aiax V. 803 ff. dem Chor befohlen, in zwei Abteilungen die Orchestra zu verlassen. Aber Sicherheit gibt der verstümmelte Vers nicht.

[9] Warum Pearson vor V. 114 keine Paragraphos setzt, ist unbegreiflich

teilung vertritt, hat keine abweichende Versverteilung. Aber die größte Unstimmigkeit herrscht darüber, welchem der Chorteile am besten der einzelne Vers zustehe. Beispielshalber verweise ich auf die VV. 105—108; diese drei Trimeter gaben Hunt und Pearson dem zweiten, Wilamowitz und Diehl dem dritten, Robert und Münscher dem ersten Chorteil. Da uns der Papyrus nicht weiter hilft, muß man zur Klärung der Sache den Inhalt der Verse genauer ins Auge fassen. Robert[1] hat als erster die richtige Beobachtung gemacht, daß der eine Halbchor die Spuren des Gottes Hermes, der andere die der Rinder entdecke. Damit stimmt eine Angabe im Stücke selbst; Apoll will die Rinder zurückgewinnen, aber auch den Dieb fassen (V. 160 f.):

εἰ μὴ ἀνανοστήσαντες ἐξιχνεύσε[τε]
τὰς βοῦς ὅπῃ βεβᾶσι καὶ τὸν βουκόλο[ν].

Auf Roberts Erkenntnis baute sich Münschers eingehende Untersuchung auf; dessen Gedankenführung kann ich hier nur zusammenfassend darlegen. Das ganze Chorstück (V. 94—118) setzt sich aus vier Teilen zusammen. Halbchor A findet zunächst die Spuren des Hermes, B unmittelbar darauf die der Rinder. Nunmehr teilen sich beide in je einem Trimeter mit vorausgehendem Monometer ihre Entdeckung mit. Ähnliche metrische Gleichheit zweier Glieder ergibt sich zwanglos aus den Versen 105—111. Der Ton (ῥοῖβδος)[2], den A hörte, ist von B nicht vernommen worden. Im letzten Teil des gesamten Chorstückes stellen die beiden Chorteile fest, daß die Fußspuren rückwärts laufen. Auf Grund dieser verschiedenen Aktionen und ihrer Vierteilung beruht Münschers durchaus eindeutige und innerlich gerechtfertigte Zuteilung der Verse[3]. Ein Einwand, daß ja im letzten der vier unterschiedenen Teile eine Verschiedenheit im Handeln nicht vorliege, bleibt nicht stichhaltig; der zweite Halbchor wird ja zweimal aufgefordert, sich die wunderlichen Rinderspuren, die Entdeckung des ersten Chores, anzusehen: V. 105 χώρει δρόμῳ und 113 αὐτὰ δ' εἴσιδε. So ist es erklärlich, daß die beiden Halbchöre sich einander nähern. Weniger plausibel an dieser Versverteilung will es scheinen, daß die erwartete Stichomythie fast gänzlich zerstört wird; der Chor B, der den ersten Teil der Chorpartie beendet, beginnt wieder den zweiten Teil; ebenso gehören Schluß des zweiten und Anfang des nächsten Teiles dem ersten Chor. Damit fallen V. 100—103 in ununterbrochener Reihe dem Chore B, ja sogar V 103—108 zusammenhängend dem Chore A zu. Diese Unwahrscheinlichkeit läßt sich aber leicht erklären durch die Annahme von stummen Szenen zwischen den einzelnen Teilen, wie wir sie ja auch vor V. 94 annehmen müssen; die Zuschauer

---

[1] p. 542 ff.
[2] In dem ῥοῖβδος hat man verschiedenartig Leierklang oder Rindergebrüll erkennen wollen; über das Wort schrieb Münscher p. 177.
[3] Vgl. diese Arbeit p. 73, Anm. 2.

ergötzten sich an dem ulkigen Treiben der Satyrn, die auf allen Vieren über die Orchestra krochen. Daß die ganze Chorpartie in einem Zuge vorgetragen wurde, ist höchst unwahrscheinlich. — Kurz hinweisen muß ich noch auf die von Robert vorgetragene Ansicht[1], jeder der Halbchöre sei dreigeteilt gewesen. Diese Unterteilung scheint mir zu willkürlich. Inwiefern kann man das viermalige θεός in V. 94 mit gutem Grunde unter drei Chorgruppen verteilen? Es fehlt diesem Versuche Roberts die innere Notwendigkeit.

Auch die Verse 170—196 der nächsten Chorpartie hat man unter Halbchöre zu verteilen gesucht. C. Robert dagegen[2] hält alles für einen Kommos des Silen und der Satyrn. Aber die VV. 163, 166 f., 169, auf die sich Robert beruft, weisen nicht einwandfrei daraufhin, daß Silen nachher lyrische Gesangspartien erhält. In V. 197 freilich wird deutlich klar durch die Frage: π[ά]τερ, τί σ[ι]γᾷς;, daß Silen vorher gesprochen oder irgendwie einen Ton von sich gegeben hat. Gewiß steht neben V. 197, wo die iambische Rhesis beginnt, die Paragraphos X! Aber Personenwechsel braucht man nicht notwendig zu folgern; auch an andern Stellen mußten solche Zeichen geändert werden. Ich glaube, daß V. 195 ἔπ[ι]θι [ἔ]πεχ' εἴσιθι ἴθι wechselseitige Ermahnungen der Halbchöre[3] sind; so war es auch im ersten Chorlied, wie mehrere Imperative anzeigen (94 f., 103, 113). — Wie ist nun über V. 166 ἐγὼ παρ]ὼν αὐτός σε προσβιβῶ λόγῳ zu urteilen? Das antike Stellenmaterial ergibt[4], daß in der Wortverbindung προσβιβάζειν λόγῳ nicht mehr das Sprechen empfunden wird. Doch lesen wir im vorhergehenden Verse deutlich das Partizip λέγων; demnach scheint es sich in dem λόγῳ doch um eine Ansprache zu handeln. Ob nicht also wirklich Silen an dem lyrischen Stück Anteil gehabt hat, und die Frage π[ά]τερ, τί σ[ι]γᾷς; auf das Verstummen Silens hinweist? Dagegen könnte man gerade aus V. 165 schließen wollen, Silen habe nichts gesagt; denn das sagen ihm die Satyrn voraus: οὐδὲν λέγω[ν] (V. 165), und mit ihrer Voraussage haben sie Recht behalten. In V. 197 nehmen sie Bezug auf ihre frühere Behauptung: π[ά]τερ, τί σ[ι]γᾷς; μῶν ἀληθ[ὲς εἴπομεν;]. Selbst wenn man Silens Absicht, eine ermunternde Ansprache zu halten, anerkennen würde, gehalten scheint er sie nicht zu haben. Aber diese Annahme ist gar nicht einmal nötig; was Silen in V. 166 meint, führt er im nächsten Vers weiter aus: κυνορτικὸν σύριγμα διακαλούμεν[ος]. Nur durch Rufen und Pfeifen will er seine Satyrn antreiben; und das paßt auch besser für diese richtigen Spürhunde, als daß der Alte während der Suche, wo sie sich tatsächlich wie Hunde benehmen, ihnen eine Rede hält. Robert selbst kommt dieser Auffassung nahe: „durch Pfeifen nach Weid-

[1] p. 543 f.
[2] p. 547 f.
[3] Vgl. Münscher, p. 182; O. Roßbach, Bemerkungen zu griech. Papyri, Berl. phil. Woch. 1912, 1460.
[4] z. B. Xen. Mem. 1, 2, 17.

mannsart überwachen." Wenn man unvoreingenommen die Trimeter 166 f. durchliest, denkt man in der Tat eher an Pfeifen als an Sprechen. P. Maas[1] brachte als Argument vor, auch im euripideischen Kyklops habe kein Schauspieler eine gesungene Partie; das hat in Anbetracht des Torsos, den wir ja nur von diesem Satyrspiel besitzen, nicht allzuviel zu bedeuten. Übrigens hat wohl im verlorenen zweiten Teil des Satyrspiels Hermes[2] oder Apoll[3] die Leier gespielt und dazu gesungen, vielleicht in daktylischen Hexametern[4]. Wenngleich diese Beweisführung keine in sich geschlossene ist, so glaube ich doch, auf Grund der Interpretation des ganzen Satzes προσβιβῶ-διακαλούμενος (V. 166 f.) in Rücksicht auf die Verse 165 und 197 dem Silen jede Beteiligung an der lyrischen Partie absprechen zu müssen. Mit der Frage des Chors an den stummen Silen in V. 197 hebt dann ein Dialog des Chores und Silens an. Daß der Chor auch die zweite Suche in derselben Halbteilung vornahm, war an sich zu erwarten, und die in den verstümmelten Versen dieser Partie zahlreich vorhandenen Anreden und Befehle bestätigen das. Nach dem Anfang dieses Teiles zu urteilen, der an Inhalt und Metrum sehr aufgeregt erscheint, muß das Gespräch sehr lebhaft gewesen sein, mehr als es in den iambischen Versen des ersten Chorliedes der Fall war.

Daß noch eine weitere Chorteilung in diesem Satyrspiel stattgehabt habe, scheint mir unwahrscheinlich; denn die Spuren sind ja entdeckt. Indessen ist in einem späteren Fragmente (V. 414 col. XVI) vom gefundenen Rindermist die Rede.

In den Ichneutai begegnet uns zum ersten Mal eine zweimalige Chorteilung in demselben Stück; denn der Chor hat sich nach der ersten Suche wieder zusammengefunden, wie der Text selbst lehrt[5]. Die beiden Szenen haben verschiedenes Maß: die erste iambisches, die zweite wohl vermischt-lyrisches. Die Handlung ist beide Male dieselbe: das Spüren. Ein Fortschreiten der Handlung in vier Teilen ist an dem ersten Chorstück unverkennbar; zudem ist das Ergebnis für die zwei Halbchöre verschieden; jeder findet verschiedene Spuren. Somit wird die ganze Teilung hier gründlicher und deutlicher als im Aiax. Es ist regelrechte Handlung, die dem Chor hier zufällt: die Satyrn selbst kriechen, spüren, singen und bringen dadurch die Handlung des Stückes vorwärts. Wir sehen hier, daß das chorische Element im Satyrspiel viel mehr agiert als in der gleichzeitigen Tragödie; diese Beobachtung läßt sich selbst noch am Kyklops erweisen. Nur die alte Tragödie wird darin dem Satyrspiel gleichgestanden haben; ich denke, das zeigen noch die lebhaften Chöre in den Hiketiden. Diesem lebhaften Handeln

---

[1] (Anzeige der Oxyrhynchus papyri . . . A. S. Hunt) Berl. phil. Woch. 33 (1913), p. 226.
[2] Wilam., Neue Jahrb. 1912, p. 461.
[3] Robert, Herm. 47, p. 560.
[4] Münscher, Zur mesodischen Liedform, Herm. 62 (1927), p. 161.
[5] Vgl. V. 105 χ[ώ]ρει δρόμῳ, 113 αὐτὰ δ' εἴσιδε, 160 ἀνανοστήσαντες.

entspricht auch der ausgedehnte Chordialog. Ein derart ausgebildetes Chorgespräch findet sich nur noch einmal wieder — in den Hiketiden! Dazu steht der Satyrnchor — wenigstens in dem erhaltenen Teile des Stückes — im Mittelpunkt des Interesses, insofern als ihm die Suche nach dem Dieb d. h. die entscheidende Wendung des Stückes zufällt. Und das ist ja gerade die Eigenart und der eigentliche Sinn des Satyrdramas, mythologische Personen mit den Bockstieren d. h. mit dem Chor zusammentreffen zu lassen; aus dieser Erwägung heraus versteht man, daß sich der Satyrnchor gegenüber dem tragischen weit länger seine Bedeutung bewahrt hat. Dem Chorgespräch kommt zustatten, daß nur ein Schauspieler da ist (V. 170 ff.); aber Silen bleibt stumm. In der ersten Chorszene dürfte er wohl abwesend sein; so behaupten die meisten Erklärer. Daß das Gesamtergebnis meiner Betrachtungen am besten zu einer frühen Abfassungszeit der Ichneutai paßt, ist klar; und für ein Jugendstück des Sophokles ist dieses Satyrspiel auch zumeist mit Recht gehalten worden. — Aus dieser Zeitbestimmung kann man auch vielleicht folgern, daß der Chor aus 12 Choreuten bestanden hat. Sicher erscheint mir das, wenn man mit Münscher[1] die Ichneutai zwischen 468—458 verlegt; denn im Agamemnon des Aischylos lassen sich (V. 1346 ff.) deutlich die 12 Choreuten abzählen. Auch Robert[2] schlägt die 12-Zahl vor. Aber sein Argument, die Dreiteilung, ist unzuverlässig.

Von den Ichneutai ist uns ein dermaßen großer Teil wiedergegeben worden, daß man sie kaum noch als Fragment schlechthin bezeichnen kann. Gerade in meiner Untersuchung nehmen sie gleichen Rang mit den erhaltenen Dramen ein, besonders da reichliche Chorfragmente vorliegen. Jetzt wollen wir den für Aischylos nicht unbelohnt gebliebenen Versuch anstellen, auch des Sophokles Fragmente im Hinblick auf unser Thema einer Durchsicht zu unterwerfen. — Dasselbe günstige Geschick, das uns in den Besitz der Ichneutai setzte, schenkte uns nicht unbedeutende Reste einer Tragödie **Eurypylos**[3].

---

[1] Vgl. Münscher, Rhein. Mus. 69, p. 190; J. Wolf, Die Datierung der Ichneutai des Sophokles, Opuscula philologa I, Linz 1926, p. 25.

[2] p. 544.

[3] Als letzter gab A. C. Pearson (The fragments of Sophokles I, p. 146) die größeren Stücke des Fundes mit Anmerkungen heraus. Bei der Verszählung gebrauche ich wieder die Diehlsche deutsche Ausgabe. Sinn und Zusammenhang der Fragmente, wie auch Inhalt des Stückes sind noch nicht genug geklärt. Das Urteil, das von Blumenthal (Sophokles aus Athen, PW III A 1, 1058 f.) über diese Tragödie fällt, ist falsch; es hängt nach meiner Meinung zu sehr von dem zufällig erhaltenen großen Bruchstück ab: „Im ganzen werden wir uns das Stück, nach den Resten zu urteilen, als eine ungeheure immer mehr anschwellende Klage vorzustellen haben, den Persern oder den Troerinnen etwa vergleichbar." Wilamowitz (Neue Jahrb. 1912, p. 452 f.) wies auf die Bedeutsamkeit dieser Bruchstücke eigens hin. Ich möchte das Personenverzeichnis dieses Stückes so herstellen:

— In fr. 91[1], das die meisten Herausgeber mit Recht dem Chor zuerkannten, agieren die Choreuten als Wächter. Zu V. 10 dieses Bruchstückes οὐχ ὁρῶ. βέβηκ[ε bemerkt Hunt in der kleinen Ausgabe: „Wilamowitz Chorum in duas partes hic divisum esse ratus parti secundae hunc versum tribuit." Die Begründung fehlt. V. 12 f., in dem feierlichst eine Königin (Astyoche?) angerufen und das Fortsein (φροῦδος) irgendjemandes[2] verkündet wird, scheint mir sehr wahrscheinlich seines Inhaltes und der Feierlichkeit halber vom ganzen Chor gesprochen zu sein: ἀνδ]ρὸς, γύναι, λαγέτ[α. — φρ]οῦδός ἐσθ' ὁ ξένος. Zudem werden vielleicht von den folgenden Versen mehrere der Astyoche gehören, die auf den Anruf hin hervorgetreten sein kann. Trotzdem ist eine Teilung des Chores nicht unglaublich, eben wegen des Wachehaltens, das leicht eine Auflösung bewirken konnte. Zudem bietet uns der pseudo-euripideische Rhesos das passendste Beispiel solcher Teilung; dort (V. 527 ff.) trennt sich der allein auf der Orchestra wachende Chor in seine zwei Halbteile. Ich glaube, noch in fr. 91 des Eurypylos schwache Spuren der Halbchöre zu erkennen. Einmal ist die Lebhaftigkeit des ganzen Fragmentes und die schnelle Gedankenfolge einer Chorteilung nicht ungünstig. Sodann urteile ich über V. 10 anders als Wilamowitz. Ich möchte den Vers selbst unter zwei Halbchöre verteilen; der Chor A ruft οὐχ ὁρῶ, B βέβηκε. Eben da der erste Satz mit einem Verbum schließt, und der nächste wieder mit einem solchen anhebt, scheint mir ein erregter Dialog vorzuliegen. Mein Vorschlag bleibt natürlich Vermutung; Auflösung in Einzelchoreuten wäre auch möglich.

Etwas mehr muß ich über ein weiteres Argument sagen, das zur Bestätigung der Annahme von Halbchören, wenn auch nicht zum Beweise sehr gut sich eignen könnte. Wilamowitz hat unter Hinweis auf die Stücke Aiax und Rhesos Ortswechsel in unserm Eurypylos zu erkennen geglaubt; das würde für ein sophokleisches Stück eine Epiparodos zur nötigen Folge haben[3]. Die Epiparodos

---

Hunts Personenverzeichnis:	Mein Vorschlag:
Eurypylus Mysus	Euryp. Mys.
Neoptolemus (?)	Priamus
Astyoche mater Eurypyli	Ast. mater Eurypyli
Nuntius	Nuntius
Chorus	Chorus
Fabula Troiae agi videtur.	Fabula intra urbem Troiam agitur.

[1] Speziell über dieses Fragment vgl. besonders A. S. Hunt, The Oxyrhynchus papyri, IX, p. 88 f. u. 123; Diehl, p. 27; Pearson, p. 163 f.; Wilam., p. 452; vgl. die Ichneutailiteratur; A. Koerte, Literarische Texte mit Ausschluß der christlichen (Sophokles' Eurypylos), Archiv für Papyrusforschung 5 (1913), p. 563 f.

[2] Ein griechischer Spion wird den Choreuten entkommen sein. Nach meiner Vermutung enthalten die VV. 1—7 dieses Fragmentes den Befehl (der Astyoche?), Wache zu halten.

[3] In den aischyleischen Persern (V. 852) zieht der Chor trotz Ortswechsels nicht ab, eben „weil er Chor ist". (Wilam. Aisch. Int., p. 47).

aber hat in den erhaltenen Beispielen oft Chorteilung im Gefolge, wie wir im Aiax schon feststellen konnten[1]. Wilamowitz hat eine Szene der Art gefordert, „daß die Helden" Neoptolemos und Eurypylos „aus beiden feindlichen Lagern miteinander verkehren konnten und daß doch während des Kampfes Astyoche und der Chor in Sicherheit waren". Das ergibt natürlich Ortswechsel. Aber schon Hunt[2] und Pearson[3] haben diesen Vorschlag nicht gutgeheißen, schärfer widersprach Koerte. Den Dialog der beiden feindlichen Helden findet Wilamowitz in fr. 1 u. 3. Dieser Redekampf der beiden zur Schlacht gerüsteten Heroen müßte unmittelbar vor der Schlacht stattfinden. Das paßt schon an sich schlecht, zumal der Kampf ja durch einen Boten erzählt wird, ist aber auch durch Plutarchs Worte[4] ausgeschlossen, der sich für seine Behauptung auf Sophokles beruft:

ἐρρηξάτην ἐς κύκλα χαλκέων ὅπλων
ἄκομπ' ἀλοιδόρητα.

Schon Koerte sprach fr. 1—3 den Heroen ab und vermutete einen Sprecher, der den Eurypylos vom Kampfe zurückzuhalten sucht. Das wird in fr. 3 Astyoche sein. In fr. 1, glaube ich, handelt es sich um eine Szene zwischen Priamos und dem jüngst angekommenen Eurypylos, mag es sich um Begrüßung, Vertrag oder dergleichen handeln. In dieser Richtung verläuft schon Pearsons[5] Gedanke: „but it is highly probable, that the earlier part of the play was occupied with the arrival of Eurypylus and his welcome by Priam." Immer wieder fühlt man sich zu dieser Annahme gedrängt durch das deutlich kennbare ἐλθόν[τ in V. 4, das schon in V. 16 ἐλθόντ[wiederholt wird. Mit diesen Verben stehen andere Bruchstückchen des Fragments nicht in Widerspruch: χαλι[νο (V. 3), αὐτός σ[ε V. 5), λείπε[ι (V. 15), μόνον (V. 17)[6], λόγοις (V. 18), die sich leicht auf die Ankunft beziehen lassen. Der erregte Dialog, wie ihn der Papyrus selbst durch Paragraphoi anzeigt, paßt bei einer solchen Gelegenheit sehr wohl. Auch die antiken Mythographen handeln an einigen Stellen[7] von dieser Ankunftsszene. Dazu können wir fr. 5, 78 als Stütze heranziehen: Das Partizip ξενωθείς „gastlich aufgenommen" verweist auf die Aufnahme. Priamos ist der Sprecher an dieser

[1] Vgl. p. 129, Anm. 2.
[2] Oxyrh. pap. IX, p. 88.
[3] p. 150, Anm. 206.
[4] De cohib. ira, p. 458 E = Diehl, Suppl. Soph., p. 22.
[5] p. 149.
[6] Eurypylos ist die letzte Hoffnung der Trojaner, so auch bei Sophokles. Priamos klagt heftig über den Toten (fr. 91, 76):

οἴμοι, τέκνον, πρ[ο]ύδωκας ἐσχάτη[ν ἔ]χων
Φρυξὶν μεγίστην ἐλπίδων σωτη[ρία]ν.

Ähnliches darf man aus V. 83 herauslesen.
[7] Quint. Smyrn. VI 133 u. 144 ff.; Dictys IV 14; Schol. Juvenal. sat. VI 655.

Stelle; er hat den Eurypylos wohl aufgenommen, wie es ja seine Pflicht ist. Deutlicher verweist noch in V. 78 χρόνον οὐ μακρὸν d. h. χρόνον μικρότατον darauf, daß die Aufnahme erst vor kürzester Zeit — warum dann nicht am Anfang der Tragödie? — stattgefunden hat. Schließlich findet sich auf der tabula Iliaca[1] vor der Darstellung des Todes des Eurypylos eine ziemlich undeutliche Gruppe, in der Wilamowitz[2] eine Vertragsszene des Priamos und Eurypylos vermutet hat. Mit solcher Interpretation des ersten und dritten Fragmentes fällt das Auftreten des Neoptolemos fort und damit die durch Ortswechsel bedingte Epiparodos; innerhalb der Stadt Troja spielt das Stück. —

Wenngleich die Handlung des Dramas **Thamyras** zumeist in tiefes Dunkel gehüllt ist, dürfte doch soviel als sicher gelten, daß der musikalische Wettstreit des thrakischen Heros mit den Musen ein wesentlicher Bestandteil der Tragödie war. Athenaios[3] berichtet, Sophokles habe selbst zur Zither gesungen; der Thamyras scheint also ein Jugendstück von ihm zu sein[4]. Welcker meinte, die Musen könnten nicht zugleich „Partei und Richter" sein, da sie am Wettstreit beteiligt sind. Ich bin der Überzeugung, daß der jugendliche Sophokles auch noch Stücke der alten Manier gedichtet hat, in denen der Chor die Rolle handelnder Personen hat. Welcker nahm daher reichlich willkürlich einen Chor von thrakischen Einwohnern an. Auch ich — wenngleich aus andern Gründen — möchte annehmen, daß der eigentliche Chor nicht von den Musen gebildet war. Es ist möglich, daß fr. 219 N nicht von den Musen vorgetragen wurde; daher bezog es Schneidewin[5] auf einen andern Chor, ohne daß da Sicherheit gewonnen sei. Unsicher bleibt auch die Auslegung von fr. 820 N: μέν' εἰς σοφιστὴν ἐμόν; Welcker schreibt: „. . . der Chor erwiderte, warte auf meinen Herrn"; das kann auch jemand anders gesprochen haben. Zudem ist die Zuteilung des Fragmentes an die Tragödie Thamyras sehr unsicher. Nach stattgehabtem Wettstreit wird Thamyras von den Musen des Augenlichtes und der Kithara beraubt[6]. Das geschah doch wohl nicht auf offener Szene[7]; ob also die Musen Hauptchor waren? Weit

[1] A. Baumeister, Denkmäler des klass. Altertums, München-Leipzig 1889 I, p. 716 tab. XIII.

[2] Isyllos von Epidauros, Berlin 1886 = Philol. Unters. IX, p. 48, Anm. 8.

[3] I p. 20 F.

[4] Vgl. von Blumenthal, Sophokles, PW III A 1, 1060. — Nauck, p. 181; Welcker, Die griech. Trag. I, p. 419; E. A. I. Ahrens, Sophoclis perditarum fabularum fragmenta, Paris 1856, p. 357; Furtwängler, Von der Reise, Berl. phil. Woch. 8 (1888), 1450 f.; Höfer, Thamyras, Roscher V, 472; Pearson, I, p. 176 ff.; Séchan, p. 193.

[5] Vgl. Pearson I, p. 180.

[6] Die meisten Angaben der Mythographen in den Anmerkungen bei C. Robert, Die griech. Heldensage I, p. 413 f., Berlin 1920 = Preller-Robert, Griech. Myth. II.

[7] Vgl. Soph. Oed. Rex 126 f.; darauf verweist Chandler Rathfon Post, The dramatic art of Sophocles, Harvard Studies in Class. Philol. 33 (1922), p. 32.

eher als von fr. 219 N können wir von fr. 224 N annehmen, daß die Musen es nicht gesungen haben; denn dem widerstrebt der Inhalt, wohl ein Ausdruck der Bewunderung für Thamyras. Es ist aber lyrisch und gehört wohl einem andern Chor. Nach alledem möchte ich meinen, daß den Musen die Hauptrolle nicht zufiel[1]. Aber haben die Musen denn gar keine szenische Rolle gespielt? Haben sie vielleicht vor der Bestrafung des Thamyras als Chor auf der Orchestra geweilt? Nach Welcker ist der ganze Streit durch einen Boten berichtet worden; aber schon Ahrens betonte, daß doch der Streit die Hauptsache des ganzen Stückes sei. In der Tat sehe ich nicht ein, weshalb die Streitszene nicht auf der Bühne gezeigt sein sollte, was doch sehr wohl möglich war. Hat doch Thamyras selbst gesungen; Sophokles spielte seine Rolle. Der Inhalt des Liedes ist uns bekannt, Reste sind noch vorhanden[2]. Da somit der eine Teil der Streitenden vor den Zuschauern und dem Richter(kollegium?) Proben seiner Kunst ablegte, ist doch wahrscheinlich zu erwarten, daß auch der Chor der Musen — denn sie alle ging die Sache an — die gleiche Möglichkeit hatte. Da die neun Musen den Hauptchor nicht bildeten, werden sie nur eine Zeitlang sichtbar gewesen sein und den zweiten, den Nebenchor, gebildet haben. Diese Annahme eines Doppelchores paßt, nebenbei bemerkt, ausgezeichnet zu der Menge lyrischer Fragmente, die gerade hier bei Sophokles außergewöhnlich groß ist. Wir stoßen also hiermit auf den ersten echten Doppelchor bei Sophokles; wieder ist es ein Jugendstück. Ich vermute stark, daß aischyleischer Einfluß vorliegt; denn in den sieben bzw. acht erhaltenen Dramen gibt es derartiges nicht mehr, und auch unter ihnen sind die Ichneutai und ebenfalls der Aiax mit ihren Halbchören Stücke der früheren Zeit.

Die **Λήμνιαι** hat Hartung[3] in wenig glaubwürdiger Weise wiederherzustellen versucht; an Stelle der Lemnierinnen, wie sie der Titel des Stückes fordert, nimmt er ohne deutlichen Grund die Schiffssoldaten als Chor. Wer seine Auseinandersetzungen besonders über die Fragmente 350 (= 355 N) und 704 (= 699 N) liest, wird den Eindruck haben, daß hier ein Doppelchor der Schiffer und Lemnierinnen existiere. Aber seine ganze Wiederherstellung ist sehr unsicher; über den Inhalt des Dramas gehen Welckers[4], Hartungs und Pearsons[5] Ansichten weit auseinander.

[1] Einen Doppelchor von Satyrn und Musen muß man in Hartungs Rekonstruktion dieser Tragödie annehmen, wenngleich er das, wie so oft, nicht klar ausdrückt (Soph. Werke VIII Fragmente, Leipzig 1851, p. 79 ff.); woher die Satyrn kommen, verschweigt er.

[2] fr. 221 N. Gegen den Scholiasten zu Soph. Oed. Col. 378 spricht Pearson (I, p. 182) die beiden Hexameter dem Thamyras ab; von Blumenthal (PW III A 1, 1060 f.) folgte Robert mit Recht (Oedipus, II, p. 92, Anm. 179, Berlin 1915). Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der junge Sophokles gesungene Hexameter der Schauspieler in die Tragödie einführte. (Vgl. Münscher, Herm. 62, p. 161.)

[3] Soph. Werke VIII, Fragm. p. 88.

[4] Die griech. Trag. I, p. 325.

[5] II, p. 53.

Anders als es bei den aischyleischen Kabiren der Fall war, geben hier die Fragmente keine Stütze. Daß indessen ein derartiger Doppelchor angebracht wäre, ist klar, und die Aufzählung der Argonauten ist dafür kein Hindernis[1].

Schwierig ist die Entscheidung über die Tragödie **Niobe**[2]. Sicher scheint mir, daß die zahlreichen Kinder der Niobe den Chor das ganze Stück hindurch nicht bilden konnten. Ihr Tod fällt in die Handlung der Tragödie selbst[3]. Sicherlich bedurfte ein späterer Teil des Dramas, mochte er Threnos, Bericht oder die Auswanderung der Niobe enthalten, eines anderen Chores, und der wird wohl den Hauptchor von Anfang bis Schluß gebildet haben. Sind nun die Kinder der Niobe etwa als zweiter Chor singend aufgetreten? Ihre Teilnahme an der Handlung auch auf der Szene wird durch ihre Bedeutung für das Stück sicherlich empfohlen. Im Gegensatz zu vielen andern Bearbeitern des Stückes verneint Pearson[4], der letzte Herausgeber der Fragmente, die Annahme eines Niobidenchores, weil er keine Möglichkeit eines rechten Beweises für sein Vorhandensein erblickt. Ob nicht doch zwei Gesichtspunkte schwache Spuren dieses Chores aufdecken? — Gegenüber den verschiedenen Angaben der älteren Dichter und Mythographen scheint von den Tragikern an die Zahl der 14 Kinder vorgeherrscht zu haben. Gerade dem Sophokles wird in dem ersten Scholion zu Eur. Phoen. 159 und bei Lactantius in einer Bemerkung zu des Statius Theb. VI 124 übereinstimmend diese Zahl zugeschrieben; sie paßt gut zum späteren sophokleischen Chor. Schon W. Headlam[5] führte die Festsetzung gerade dieser Zahl auf die Größe des tragischen Chores zurück, und in der Tat erscheint das als der beste Grund. Doch besagt das zweite Scholion zu Eur. Phoen. 159, schon Aischylos habe diese Zahl gekannt. Ich gestehe, daß ich diesem zweiten Scholiasten mißtraue; in den beiden obengenannten Fällen wird Aischylos übergangen und Sophokles genannt. Außerdem waren bei Aischylos die Kinder schon zu Beginn der Handlung tot; die Nennung der Zahl 14 dünkt mir also unwahrscheinlicher[6]. — Tatsächlich sind uns Papyrus-

---

[1] Vgl. diese Arbeit, p. 50.

[2] Nauck, p. 228 ff.; Welcker, Die griech. Trag. I, p. 286 ff.; Ahrens, p. 308 ff.; Enman, Niobe und Niobiden, Roscher III 1, 374 f.; Pearson II, p. 94 ff., v. Blumenthal, p. 1070.

[3] Schol. Townl. Hom. Il. Ω 602 = Eusth. Il., p. 1367, 22: ἡ δὲ συμφορὰ αὐτῆς (scil. Niobae) ὡς μέν τινες ἐν Λυδίᾳ, ὡς δὲ ἔνιοι ἐν Θήβαις. Σοφοκλῆς ⟨δὲ⟩ τοὺς μὲν παῖδας ἐν Θήβαις ἀπολέσθαι, νοστῆσαι δὲ αὐτὴν εἰς Λυδίαν.

[4] II, p. 101, fr. 446, Anm.

[5] Critical Notes, Class. Rev. 13 (1899), p. 3.

[6] Über die Aufführungszeit der sophokleischen Niobe bestehen verschiedene Vermutungen; vgl. F. Blaß, Vermischtes zu den griech. Lyrikern und aus Papyri, Rhein. Mus. 55 (1900), p. 96 ff.; C. Robert, Archäologische Nachlese, Herm. 36 (1901), p. 368 ff. = Niobe, ein Marmorbild aus Pompeji, Postumes 24. Hallisches Winkelmannsprogramm, Halle 1903 (vgl. R. Engelmann, Berl. phil. Woch. 24 (1904), p. 1428). Sicherer ist Haupts Beweisführung (Diss. Hal. XIII, p. 136 f.), die Niobe des Aischylos gehöre in die Reihe der älteren Dramen.

reste[1] erhalten, in denen Kinder der Niobe auf der Bühne zu Tode verwundet aufzutreten und zu jammern scheinen. Im allgemeinen nimmt man heute an, daß nach den Fragmenten wenigstens zwei Töchter Todesschreie auf der Bühne ausgestoßen haben. Ich kann hier nicht im einzelnen die zahlreichen und verschieden beantworteten Fragen untersuchen, ob noch mehr Töchter, ob einer von den Söhnen aufgetreten sei; auch die schier unmögliche Zuteilung der einzelnen Fragmente[2] an bestimmte Personen unterlasse ich. Nur meine ich, daß die zwei Töchter, wenn sie jetzt sterbend hervorstürzen, kaum zum ersten Male im Stücke hier auftreten; wir sehen, von welcher Bedeutung ihr Tod ist, daß er sogar den Zuschauern vorgeführt wird. Dann sind also vorher vielleicht alle Töchter (und die denselben Tod sterbenden Brüder?) auf der Szene gewesen; ich denke aber als Chor, wie ja auch im Papyrus die zwei Töchter reden. — Weitere Beweisgründe lassen sich indessen wohl kaum beibringen.

Unlängst mutmaßte E. Maaß[3] einen Doppelchor in des Sophokles **Troilos;** er konstruierte neben dem Hauptchor einen zweiten Chor aus Eunuchen — ohne jegliche Begründung. Weder daß mehrere Eunuchen aufgetreten seien, noch daß sie gesungen hätten, ist irgendwie zu erkennen. Sie konnten ja als stumme Personen in beliebiger Anzahl ihrem Herrn Troilos folgen, wie das Trabanten der Könige oft bei den Tragikern zu tun pflegen. Auch die Zusammensetzung bleibt unklar; zudem, wenn die Verschnittenen als Chor auftraten, konnten sie nicht den Hauptchor bilden? Es würde auch so nicht zur Annahme eines doppelten Chores langen. Weder die eine Glosse ὀροσάγγαι (fr. 577 N[4]), noch auch der Zusammenhang dieses Fragmentes gibt irgendwelchen Anhalt. Das Wort mag Troilos, mag ein Eunuch, mag der Chor oder irgendwer anders gesprochen haben. Im Gegenteil deuten die zwei Fragmente 562 N und 563 N ziemlich sicher darauf hin, daß nur ein einziger Begleiter des jugendlichen Troilos da war; darin stimmt auch Maaß[5] der älteren Forschung bei. Somit muß ich die Vermutung von Maaß abweisen; das gilt zugleich auch für ein anderes sophokleisches Stück Ἑλένης γάμος[6], über das Maaß aus dem einen Wort ὀροσάγγαι den gleichen Schluß zog. Weder die Anwesenheit von mehreren Eunuchen noch die Annahme eines Eunuchenchores kann recht begründet werden.

---

[1] Betreffs der Deutung der Fragmente vgl. Pearson II, p. 98, wo sich weitere Literatur findet.

[2] Besonders fr. 409 und 410 N, 442 und 444 Pearson.

[3] Eunuchos und Verwandtes, Rhein. Mus. 74 (1925), p. 457.

[4] Betreffs des Troilos vgl. außer Nauck (p. 266 f.) und Pearson (II, p. 253 ff.) Welcker, Die griech. Trag. I, p. 124; Hartung, Soph. Werke VIII Fragm. p. 37 ff. Lisa Hamburg, Observationes hermeneuticae in urnas Etruscas, Berlin 1916 (vgl. Deutsche Literaturzeitung 1920, p. 525 ff.); von Blumenthal 1076; Séchan, p. 214.

[5] p. 437, 443, 457.

[6] fr. 184 N = 577 N.

Ich fasse kurz die Ergebnisse für Sophokles zusammen: Im Aiax und den Ichneutai wird der Chor in seine Hälften geteilt; beide Male haben wir eine Suchszene vor uns. Im Eurypylos findet mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls eine Chorteilung statt; die innere Ursache dürfte hier das Wachehalten sein. Einen auch an Zahl doppelten Chor finden wir nur im Jugendstück Thamyras; recht unsicher bleibt die gleiche Annahme in der Niobe. Daß im Vergleich zu Aischylos die weit umfangreicheren Fragmente des Sophokles so wenig Doppelchöre erkennen lassen, ist auch ein nicht unwichtiges Ergebnis.

Euripides.

Euripides, der in der klassizistischen Richtung des vorigen Jahrhunderts nicht das gleiche Ansehen genoß wie Sophokles und Aischylos, hat in zunehmendem Maße in der neueren Zeit das Interesse der Philologie wie der gebildeten Welt überhaupt erfahren. Das äußert sich auch in einer schon ziemlich umfassend ausgeführten Durcharbeitung der Fragmente, die dem Vorwärtskommen meiner Arbeit sehr dienlich war. Während wir bei Aischylos und Sophokles einen kaum verkennbaren Gegensatz in der Anwendung der eigentlichen Doppelchöre sahen, wird im folgenden Abschnitt die nicht uninteressante Frage sich von selbst entscheiden, in wessen Fußspuren Euripides getreten ist.

Schon gleich in dem ältesten der erhaltenen euripideischen Stücke, in der **Alkestis,** begegnet uns eine Chorteilung. In allen Ausgaben, soweit ich sehe[1], wie auch in der Übersetzung von Wilamowitz sind die Verse 77—111 auf die Halbchöre der Männer aus Pherai verteilt. Vor den Versen 77 ff. findet sich verschiedentlich handschriftliche Bezeichnung der Halbchöre; obgleich sie nicht stets an der geforderten Stelle stehen, deuten sie doch in ihrer Gesamtheit sicher auf Halbchöre. Dazu kommt die Angabe des Scholiasten zu V. 77: ἐκ γερόντων Φεραίων ὁ χορός· διαιρεῖται δὲ εἰς δύο ἡμιχόρια. Der Text selbst gibt die Bestätigung durch einen lyrischen Dialog, in dem V. 86—89 eine Frage, V. 89—93 die Antwort enthalten. Eine Stichomythie der Halbchöre (oder ihrer Führer?) ersieht man auch leicht aus V. 93—99 und 105—111. —

[1] Für die Alkestis vgl. Dieterich, Euripides PW VI 1, 1254; Christ-Schmid 1, p. 355; Geffcken, Griech. Lit., Anmerkungen, p. 174, Anm. 28 ff. An benutzten Ausgaben nenne ich: A. Matthiae I, p. 383, Leipzig 1813; A. Kirchhoff, Euripidis tragoediae, Berlin 1855, p. 230; A. Nauck, Euripidis tragoediae, Leipzig 1871, p. 7; Prinz-Wecklein, Euripidis Alcestis, Leipzig 1899, p. 9; G. Murray, Euripidis fabulae, Oxford 1901; L. Weber, Euripides Alcestis, Leipzig-Berlin 1930. Ferner vgl. E. Schwartz, Scholia in Euripidem, Berlin 1887—1891; R. Arnoldt, Die chorische Technik des Euripides, Halle 1878; Wilamowitz, Griech. Trag. übers. III, p. 105.

Schwieriger gestaltet sich die Versverteilung; denn da lassen uns die Paragraphoi der Codices im Stich. Zunächst schienen mir die beiden Halbchöre in ihrem seelischen Zustand verschieden gestimmt zu sein: der eine aufgeregt, der andere ruhiger. Das zeigt besonders die zweite Stichomythie 105—112, etwas undeutlicher die erste 93—99. Aber eine gute Teilung ergab dieses Prinzip nicht. Daher folge ich, wie schon Wilamowitz und Murray, Arnoldts Vorschlag[1], der vortrefflich Hermanns ungleiche und zufallsbedingte Anordnung der Verse beseitigt hat. Schärfer und richtiger noch hat C. R. Holzinger[2] die verschiedenen Auffassungen der zwei Chorhälften über den Zustand der Alkestis erkannt; die Versverteilung ist gleichartig. Der eine Halbchor hält die Alkestis für tot, der andere für noch lebend. Dann lassen sich die Verse richtig verteilen, sogar so, daß sie sich in Strophe und Antistrophe entsprechen. Abwechselnd beginnt Chor A die Strophe, B die Antistrophe. Der erste Chorteil erhält in der Strophe die Verse 86—89, 93, 94, 96—98, der nächste 89—93, 94 (νέκυς ἤδη), 95. Gegen Kirchhoff und Wecklein halte ich auch in den Versen 86—93 wegen der darin enthaltenen Frage und Antwort[3] eine Zweiteilung für notwendig; freilich trifft dieser Grund in der Antistrophe nicht zu, doch begünstigt auch da Satzende die Teilung[4]. Den anapästischen Anfang der Parodos (V. 76—86) gebe man, wie gewohnt, dem Gesamtchor bzw. dessen Chorführer. Der Gedankenverlauf ist zusammenhängend; die von Murray[5] angebrachten Paragraphoi werden weder durch Sinn noch Handschriften begünstigt[6]. Arnoldt[7] und Holzinger[8] versuchten, auch das zweite Strophenpaar (V. 112—132) unter Halbchöre aufzuteilen; ich glaube nicht daran. Schon äußerlich ist es unpassend, die ganze Strophe bzw. Antistrophe je einem Halbchor zu geben. Aber auch das oben benutzte Kriterium kommt hier in Fortfall. Der Inhalt der Strophe und Antistrophe bleibt sich gleich: es handelt sich um das Befinden der Königin, für die den Choreuten keine Rettung mehr wahrscheinlich ist. Man sieht auch gar nicht ein, warum der zweite Halbchor, dem die Verse 109—112 gehören, unmittelbar darauf die neue Strophe beginnt; eine Pause im Vortrag kommt nicht in Frage. Darum möchte ich das Chorstück dem Gesamtchor geben.

---

[1] p. 153 ff.

[2] Exegetische und kritische Bemerkungen zu Euripides' Alkestis, Sitzungsbericht d. Akad. d. Wiss., Wien 124 (1891), 10. Abhdl., p. 11.

[3] V. 86 κλύει τις ἢ στεναγμὸν . . ., V. 89 οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων στατίζεται.

[4] Betreffs der Aneinanderreihung der Gedanken mit δὲ (V. 98) und τὲ (V. 101) an den Stellen des Personenwechsels vgl. Holzinger p. 13.

[5] Ihm folgt L. Weber in seiner guten Ausgabe p. 57 und 103 f. Nach den oben geäußerten Unterscheidungsmerkmalen ist seine Fünfteilung falsch, zudem unbegründet.

[6] Χορ Laur. und Pal.; Ἡμιχ Vatic. und Paris. Über Handschriften der Euripidesstücke verweise ich hier auf den codicum catalogus, den Murray seiner Ausgabe vorausgeschickt hat.

[7] p. 157.

[8] p. 17.

In diesem Chorstück gelangten wir durch Unterscheidung der Handlung bzw. der vorgetragenen Meinungen der Chorteile zu einer befriedigenden Versverteilung. Bemerkenswert ist auch die metrische Entsprechung der einzelnen Glieder in Strophe und Antistrophe. — Eine neue Beobachtung läßt sich hier zuerst mit Sicherheit gewinnen: bei Euripides teilt sich der Chor schon in der Parodos. Wir müssen annehmen, daß schon beim Einzuge die Teilung erfolgte; denn gleich nach den Anapästen (V. 77—86) des Koryphaios fallen die Verse den Halbchören zu. Der Grund, der Euripides bewogen haben mag, seine Parodos so zu gestalten, ist nicht zu ersehen. Eigentliche Handlung, wie sie etwa Spürszenen an sich haben, liegt nicht vor. Rein äußerlich beruht die Sache natürlich auf der von Euripides konstruierten Verschiedenheit der Ansichten. Diese freilich waren nur zu leicht durch die bange, ahnungsvolle Angst gegeben, in der sich die Choreuten befinden. — Was wir schon im Aiax, stärker noch in den Ichneutai und Septem beobachteten, trifft auch hier zu: es entspinnt sich ein echter Chordialog. Wir hören wieder deutlich Fragen und Antworten. Arnoldt[1] erkannte die innere Geschlossenheit dieser Szene und nannte sie „Szene des Chores für sich allein".

Den Chorgesang (V. 213—238) haben einige Herausgeber, z. B. Nauck, größtenteils Halbchören, andere, z. B. Murray, Einzelchoreuten, Weber[2] „einzelnen Gruppen" gegeben; auch Arnoldt[3] verteilt alles auf fünf Choreuten. In diesem Falle würde die Behandlung des Chorliedes hier unangebracht sein. Selbst diejenigen, die Halbchöre aufstellten, bemühen sich, möglichst viel dem Gesamtchor zu belassen[4]. Die vorhin so zahlreichen Paragraphoi fehlen hier vollständig; Χορὸς liest man vor dieser Partie. Der Inhalt ist eine einzige Klage, zwar aufgeregt, aber ohne Anhaltspunkt einer Zweiteilung. Auch jegliche Spur eines Dialoges fehlt in den parallelen Gedankenreihen. Einzig an dem Vokativ φίλοι in V. 218 stieß man sich, auch schon in alter Zeit; denn im Laurentianus XXXII 2 sind die Verse 218—225 einer Dienerin zugewiesen. Ich glaube indessen, daß diese schon bei V. 212 abging. V. 218 f. und der entsprechende 231 f. können sehr wohl vom Koryphaios vorgetragen sein, und wegen der einen Stelle dürfte man nicht gleich mit Halbchören zur Hand sein.

Während wir in den erhaltenen Tragödien des Sophokles und seinen beiden in größerem Umfange bekannten Stücken nirgends einen doppelten Chor besitzen, bietet uns der ein Jahrzehnt nach der Alkestis aufgeführte **Hippolytos στεφανηφόρος** bei Euripides das erste Beispiel dieser Art[5]. Dabei werden wir als Neues eine

[1] p. 153.
[2] p. 110.
[3] p. 231.
[4] Vgl. die Ausgaben von Nauck und Wecklein.
[5] Betreffs der Ausgaben etc. vgl. p. 85, Anm. 1; weiter sind zu nennen: A. Kalkmann, De Hippolytis Euripideis quaestiones novae, Bonn 1881, p. 27;

Kompositionsweise kennen lernen, die von der bei Aischylos beobachteten nicht unbeträchtlich abweicht. — Der Hauptchor des Dramas besteht aus trözenischen Weibern. Das reichliche Beweismaterial für den zweiten Chor anzuführen, ist fast unnötig; nur Kirchhoff, wenn ich alles durchgesehen habe, hat ihn nicht anerkannt. Im Personenverzeichnis der Handschriften wird der zweite Chor nicht genannt. Nur im Hauniensis[1] findet sich die fehlerhafte Angabe ἡμίχορος; ob sie nicht doch eine Spur des zweiten Chores darstellt? Vor V. 62, wo die Mehrzahl der Handschriften χορὸς bietet, bemerkt der Laurentianus[2]: χορὸς τῶν κυνηγῶν. Besonders inhaltsreich für unsern Hippolytos ist das Scholion zu V. 58, in dem zu diesem Doppelchor Parallelerscheinungen aus anderen Stücken des Euripides notiert sind. Da wir später es noch sehr oft heranziehen müssen, setze ich es ganz hierher: ἔπεσθ' ἄδοντες: τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἱππόλυτον φασὶν ἄδειν. ἄμεινον δὲ τοὺς ἑπομένους τῷ Ἱππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγεσίων ταῦτα λέγειν. ἕτεροί εἰσιν τοῦ χοροῦ καθάπερ ἐν τῷ Ἀλεξάνδρῳ οἱ ποιμένες. ἐνταῦθα μὲν οὖν δύναται προαποχρήσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἐκεῖ δὲ συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπεισάγει τοιοῦτο ἄθροισμα, ὡς καὶ ἐν τῇ Ἀντιόπῃ δύο χοροὺς εἰσάγει τόν τε τῶν Θηβαίων γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης. ὥστε βέλτιστον ἐπιγράφειν „χορὸς νεανιῶν τῶν κυνηγῶν Ἱππολύτου", οὐχ ἧ λέγουσί τινες ⟨τὸν⟩ Ἱππόλυτον ⟨ταῦτα⟩ λέγειν, ὅπου γε καὶ αὐτὸς προστάττει αὐτοῖς ἄδειν τὴν Ἄρτεμιν, λέγων ἔπεσθ' ἄδοντες. ἢ ὁ Ἱππόλυτος ὑμνεῖν παρακελεύεται αὐτοῖς ἢ ἀλλήλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἦγουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἱππολύτῳ κυνηγέται. ἄλλοι δέ τινές εἰσιν παρὰ τὸν χορόν. ὁ γὰρ χορός, ὡς εἴρηται, ἐκ Τροιζηνίων γυναικῶν ἐστιν. Auch der Text des Stückes selbst bietet ausreichende Handhabe für die Annahme des zweiten Chors. Aphrodite sagt (V. 54 f.): πολὺς δ' ἅμ' αὐτῷ (scil. Hippolytos) προσπόλων ὀπισθόπους κῶμος λέλακεν. Daß wir kein stummes Gefolge des Hippolytos vor uns haben werden, deutet der Satz κῶμος λέλακεν genugsam an. Aphrodite fährt fort: Ἄρτεμιν τιμῶν θεὰν ὕμνοισιν. Der auftretende Hippolytos selbst fordert seine Gefährten zum Gesange auf: ἔπεσθ' ἀείδοντες ἔπεσθε. Wir hören hier also nach des Dichters klaren Angaben einen singenden Chor in die Orchestra einziehen[3]. —

Wilam., Phaethon, Herm. 18 (1883), p. 410; Wecklein, Ausgewählte Tragödien des Euripides, Hippolytos, Leipzig 1885; Wilam. Euripides Hippolytos, Berlin 1891; Wecklein, Euripidis Hippolytus, Leipzig 1900; H. H. Hofmann, Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Euripides, Weida 1916, p. 27 ff.; P. Maas, Wer singt bei Eur. Hipp. 58 ff., 1102 ff., Sokrates, Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen, 8 (1920) p. 305.

[1] 417 (saec. XV); nach Prinz und Wilamowitz (in s. Ausg., p. 181) ist der Kodex unbedeutend.

[2] XXXI 15 (saec. XIV); ich verweise für die Beschreibung und Wertung der Handschriften nochmals auf Murrays codicum catalogus vor seiner Ausgabe.

[3] Aus den Fragmenten des Hippolytos καλυπτόμενος erfahren wir von einem Doppelchor nichts; ich möchte annehmen, daß er nur in dem erhaltenen

Anders steht es um eine sichere Entscheidung in der Frage, ob die ganze lyrische Partie vom Chor vorgetragen ist. In den Anmerkungen der Scholiasten sehen wir verschiedene Meinungen vertreten. Im ersten Scholion, das Schwartz entgegen den Handschriften mit Recht durch eine Lücke im Druck in seine zwei Bestandteile zerlegt hat, finden sich verschiedene Meinungen: τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἱππόλυτον φασὶν ᾄδειν. ἄμεινον δὲ τοὺς ἑπομένους τῷ Ἱππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγεσίων ταῦτα λέγειν. Der Chor soll das ganze Lied singen. Nachher finden wir das Gegensätzliche vertreten: ὥστε βέλτιστον ἐπιγράφειν „χορὸς νεανιῶν τῶν κυνηγῶν Ἱππολύτου", οὐχ ἧ λέγουσί τινες ⟨τὸν⟩ Ἱππόλυτον ⟨ταῦτα⟩ λέγειν, ὅπου γε καὶ αὐτὸς προστάττει αὐτοῖς ᾄδειν τὴν Ἄρτεμιν, λέγων· ἕπεσθ' ᾄδοντες. Das Lied singt auch hier der Chor; aber die Aufforderung ἕπεσθ' ᾄδοντες und damit die Verse 58—61 fallen dem Hippolytos zu. Offengelassen wird die Frage endlich in einem Scholion zu demselben Verse: ἢ ὁ Ἱππόλυτος ὑμνεῖν παρακελεύεται αὐτοῖς ἢ ἀλλήλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἦγουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἱππολύτῳ κυνηγέται. Maas[1] folgt der ersten Ansicht mit Rücksicht darauf, daß vereinzelte lyrische Verse gewöhnlich den Schauspielern nicht zugeteilt sind. Ich bin gegenteiliger Ansicht. Zweifelsohne werden auch hier und da vereinzelte Verse in den Tragödien von Schauspielern gesungen[2]. Ferner bringt die Gesamtheit der Handschriften die Chorbezeichnung erst bei V. 61. Und ist es nicht natürlicher, daß der Anführer Hippolytos die Choreuten zum Preise der Aphrodite auffordert? Darauf scheint mir auch das ἕπεσθε zu deuten, wenngleich Selbstaufforderungen in der Person des Imperativs bei Chören vorkommen. Vorher schon hat Aphrodite bemerkt, daß die Begleiter ihrem Herrn „folgen" (V. 54 ὀπισθόπους); dem entspricht ἕπεσθε. Doch ist der Bericht, der über die Darlegungen von Maas in der Zeitschrift Sokrates gegeben ist, zu kurz, als daß ich mein Urteil als sicher hinstellen will; aber Text und Handschriften scheinen mir für meine Auffassung zu sprechen. — Auch darüber herrscht Zweifel, ob der Schluß des Liedes, die Verse 70—73, dem Chor oder dem Jüngling gehört; im Vaticanus[3] und Hauniensis[4] liest man die Beischrift Hippolytos; ein wildes Durcheinander bieten die Ausgaben: Matthiae erkennt die Verse dem Hippolytos zu, Kirchhoff

---

Hippolytos existiert hat; denn die Szene des erhaltenen Stückes, in der Hippolytos einen Kranz am Altare der Artemis niederlegt — daher στεφανηφόρος — dürfte dem καλυπτόμενος gefehlt haben (vgl. Kalkmann, p. 26). Hat dann nicht auch das Loblied auf Artemis gefehlt, das eben dieser Szene eigentümlich ist? Nicht singende, sondern stumme Begleiter führt uns Seneca in seiner Gestaltung desselben Stoffes vor, in der Phaedra, die in der Hauptsache eben auf den älteren euripideischen Hippolytos zurückgeht.

[1] a. a. O. Außerdem: Singt die Amme in den Trachinierinnen? Z. f. d. Gymnasialwesen 65 (1911), p. 253; derselbe, Zu den neuen Bruchstücken des Bakchylides, Jahresber. d. phil. Vereins, Sokrates 1919, p. 37 ff.

[2] Z. B. Eur. Iph. Taur. 834 ff.

[3] 909 (saec. XIII).

[4] 417 (saec. XV).

einem Diener, Wecklein dem Gesamtchore[1]. Sicher läßt sich die Frage heute nicht entscheiden; sie ist ja auch lediglich eine solche der Regie. Doch darf ich behaupten, daß Hippolytos bei dem ganzen Preislied auf die von ihm verehrte Göttin, zu dem er selbst aufgefordert hat, kaum geschwiegen haben wird.

In derselben Tragödie hat Murray nach Verrals Vorschlag[2] in den Versen 1102—1130 Wechselgesang zweier Chöre von Jünglingen und Jungfrauen angenommen. Die Strophen (v. 1102 ff. und 1120 ff.) wies er dem χορὸς κυνηγῶν zu, die Antistrophen (V. 1111 ff. und 1131 ff.) dem Hauptchor. Zudem wandelte er den Epodos (V. 1142 ff.) in eine Monodie um, die eine Jungfrau vortrüge. Es muß verwundern, daß weder die andern Herausgeber, noch Arnoldt, der sonst mit Teilungen ziemlich schnell bei der Hand war, derartiges unternommen haben. — Betrachten wir zunächst die Szene! Hippolytos ist mit einer Schar von Begleitern da. Es ist naheliegend, daß es dieselben Gefährten sind, die am Eingang das Preislied auf Artemis anstimmen. Gleichwohl muß ich nachdrücklich darauf aufmerksam machen, daß die Bezeichnungen für die Gefährten in beiden Teilen verschieden sind:

a) V. 54: προσπόλων, ὀπισθόπους κῶμος; V. 108: ὀπαδοί.

b) V. 987: ἥλικας; V. 997: φίλοις; V. 1000: τῶν ὁμιλούντων; V. 1001: οὐ παροῦσιν κἀγγὺς ὢν φίλοις; V. 1098: ὦ νέοι μοι . . . τῆσδε γῆς ὁμήλικες. Während die Bezeichnungen des früheren Teiles die Eigenschaft des Dieners herauskehren, nennt Hippolytos sie nun Altersgenossen und Freunde. Ich weiß nicht, ob das noch dieselben sind. Der Hauptgrund, den man gegen Murray vorbringen muß, ist der, daß das Chorlied überhaupt keinen wirklichen, der Kritik standhaltenden Anlaß zu einer Verteilung auf verschiedene Chöre gibt. Wilamowitz[3] urteilte: „Das schöne Lied ist in Inhalt und Form eine Einheit". Hofmann[4] hat den zusammenhängenden, einheitlichen Gedankenverlauf dieses Chorgesanges richtig auseinandergesetzt. Im ersten Strophenpaar sehen wir die Choreuten an „Gott und der Welt" verzweifeln; der Chor möchte nicht zu tiefe Einsicht in das Geschehen auf der Welt besitzen. Stärker noch ist der Zusammenhang der zweiten Strophe mit Antistrophe und Epodos. Trauer um den verbannten Jüngling ist das vielvariierte Thema. Allzu willkürlich hat Murray die Epodos von einer Jungfrau singen lassen, da sie nicht recht zu dem Doppelchor passe. Auch zwischen der ersten Antistrophe und der zweiten Strophe verhütet das Übergleiten des Gedankens aus der Antistrophe Wechsel des Singenden[5]. Dazu bieten die Handschriften übereinstimmend die Beischrift Χορ; der Scholiast unterläßt es nicht, bei V. 1102 eigens

[1] In seiner Ausgabe für den Schulgebrauch hält er den Abschnitt 61—69 für eine Monodie.
[2] Dessen Ausgabe konnte ich nicht einsehen.
[3] In seiner Ausgabe, p. 228.
[4] p. 31.
[5] Wilam. Griech. Trag. übers. I, p. 190.

auf die Frauen hinzuweisen: γυναῖκες μέν εἰσιν αἱ τοῦ χοροῦ. Außerdem müßte nach der Gewohnheit der damaligen Tragödie der Nebenchor beim Auf- und Abtreten bezeichnet werden oder sich selbst vorstellen[1]. Entsprechend dem oben besprochenen ἕπεσθ' ἀείδοντες könnte man aus V. 1099 προσείπαθ' ἡμᾶς folgern wollen, daß hier wie dort die Begleiter einen Gesang anstimmen. Aber in der Tat ist das folgende Lied alles andere eher, als was das προσειπεῖν bezwecken will. Die Gefährten werden also nach V. 1101 abgezogen sein. Andererseits sind die von Murray gegen die hergebrachte Erklärung dieses Chorliedes angeführten Gründe nicht stichhaltig. Die maskuline Endung einiger Partizipien, um deren Erklärung sich auch der Scholiast bemüht[2], ist meines Erachtens nach Wilamowitzens ausgiebiger Erörterung[3] kein Grund, sie dem weiblichen Chor abzusprechen. Euripides hat, wie aus den Beispielen bei Wilamowitz hervorgeht, sich öfters die Vertauschung der Partizipialendungen gestattet. Doch drängt mich der Widerspruch von Maas, die Sache nochmals zu beleuchten. Zu dem Bruchstück 413 N aus der Ino des Euripides:

καὶ γὰρ ἐν κακοῖσιν ὢν
ἐλευθέροισιν ἐμπεπαίδευμαι τρόποις

bemerkt Plutarch[4]: ἡ δὲ Εὐριπίδειος Ἰνὼ παρρησίαν ἄγουσα περὶ αὑτῆς εἰδέναι φησίν. Ino ist die Sprecherin. Dasselbe Partizip ὤν steht in des Euripides Helena (V. 1630): ἀλλὰ δεσποτῶν κρατήσεις δοῦλος ὤν; φρονῶ γὰρ εὖ. Der Fragesteller ist Theoklymenos; die Antwort gibt den Handschriften gemäß der Chor der Weiber. Murray hat das zu Unrecht geändert; denn δοῦλος paßt gut zu ihnen. Schon in der Parodos erfahren wir[5], daß sie aus ihrer Heimat durch Raub entführt sind. Also soll man die Antwort ruhig dem Koryphaios belassen. In Eur. Troad. 532 f. πᾶσα δὲ γέννα Φρυγῶν πρὸς πύλας ὡρμάθη . . δώσων bezieht sich das Partizip zwar nicht auf Menschen, die in der Orchestra zugegen sind, aber doch auf ein feminines Substantiv. Von einer Konstruktion κατὰ σύνεσιν, hervorgerufen durch den Maskulinbegriff in γέννα Φρυγῶν, kann nicht die Rede sein; das hätte δώσοντες ergeben. Oidipus[6] redet seine Tochter Antigone so an:

ἰὼ ἰώ, δυστυχεστάτας φυγὰς
ἐλαύνων τὸν γέροντά μ' ἐκ πάτρας[7].

---

[1] Wilam., a. a. O.

[2] Schol. Eur. Hipp. 1102: μεταφέρει δὲ τὸ πρόσωπον ἀφ' ἑαυτοῦ ὁ ποιητὴς καταλιπὼν τὰ χορικὰ πρόσωπα· μετοχαῖς γὰρ ἀρσενικαῖς κέχρηται.

[3] In s. Ausgabe p. 230 = Anm. zu V. 1103.

[4] de garrul. 9, p. 506 C.

[5] V. 192 θήραμα βαρβάρου πλάτας, Ἑλλανίδες κόραι.

[6] Eur. Phoen. 1723 f.

[7] Gegenüber versuchten Emendationen schreibt Murray das überlieferte ἐλαύνων. Die Verbindung φυγήν ἐλαύνειν τινά, fand ich nirgends sonst: Aesch. Eum. 604 τί δ' οὐκ ἐκείνην ζῶσαν ἤλαυνες φυγῇ; Eur. Med. 706 Κρέων μ' ἐλαύνει φυγάδα γῆς Κορινθίας, 437 φυγὰς δὲ χώρας ἄτιμος ἐλαύνῃ.; Eur. Orest. 765 Στρόφιος ἤλασεν μ' ἀπ' οἴκων φυγάδα θυμωθεὶς πατήρ.

Eur. Androm. 355 ff. spricht Andromache von sich einen langen Satz: Sie gebraucht dabei zunächst den Plural mit männlichem Partizip; darauf folgt wieder der gleiche ichbezogene, maskuline Plural: ἡμεῖς . . .

ἑκόντες οὐκ ἄκοντες, οὐδὲ βώμιοι
πίτνοντες αὐτοὶ τὴν δίκην ὑφέξομεν
ἐν σοῖσι γαμβροῖς, οἷσιν οὐκ ἐλάσσονα
βλάβην ὀφείλω προστιθεῖσ' ἀπαιδίαν.
ἡμεῖς μὲν οὖν τοιοίδε κτλ.

Für den Dual häufen sich die Beispiele[1]. In Soph. Oed. Col. 1676 spricht Antigone von ihrer Schwester und sich: ἰδόντε καὶ παθούσα; da steht sogar ein maskulines Partizip neben einem femininen. Ich meine, daß diese besonders für den Dual nicht geringen Beispiele einen gelegentlichen abweichenden Gebrauch der Endung des Partizips hinreichend schützen. Es finden sich ja auch sonst, gerade bei den Tragikern, Abweichungen vom normalen Sprachgebrauch; ich verweise da nur auf die mir immer merkwürdige Wendung in Soph. Oed. Rex. 1184 f.: ξὺν οἷς τ' οὐ χρῆν ὁμιλῶν (= σὺν τῇ μητρὶ); nach Angabe des Pollux[2] hat Euripides in der Danae den Weiberchor wie Männer reden lassen; solange die Stelle bei Pollux unwiderlegt ist, darf man sie nicht einfach übergehen. Mit der Rechtfertigung dieser Partizipien in dem Chorlied des Hippolytos (V. 1102 ff.) fallen aber von selbst die von Maas gezogenen Folgerungen, weil sie unnötig sind. So sehr der Gedanke an eine τριχορία zu begrüßen ist, hier hat Euripides drei Chöre nicht auf die Bühne gebracht. Ob aber Euripides überhaupt je einen Dreichor vorgeführt hat, wird die weitere Untersuchung hoffentlich ergeben[3].

Wir kehren nunmehr zur Betrachtung des ersten Chorliedes (V. 58 ff.) zurück. Der zweite Chor besteht aus den Begleitern des Hippolytos und zwar Jägern; denn Hippolytos kehrt eben von der Jagd zurück. Besondere Anhaltspunkte sind etwa die Verse 54 und 108. Diese Jäger sind ihm nicht standesgleich und aus höherer Volksschicht, sondern Diener. Über eine sehr wohl mögliche Unterscheidung von den bei V. 1098 f. erwähnten Begleitern handelte ich oben. Im Hinblick auf V. 54 πολὺς δ' ἅμ' αὐτῷ προσπόλων ὀπισθόπους κῶμος λέλακεν verlieh Wecklein dem Chor die Bezeichnung πρόσπολοι[4]; Wilamowitz überschreibt den Gesang mit „Chor der Diener". Man sollte mit Murray allgemein χορὸς κυνηγῶν schreiben. In einem Laurentianus[5] liest man trefflich χορὸς τῶν

[1] L. Radermacher, Sophokles III, Oidipus auf Kolonos, Berlin 1909, p. 178, Anm. zu V. 1676.

[2] IV 111.

[3] Die von Maas aufgeworfene Frage, ob die Annahme eines dreifachen Chores oder einer grammatischen Unregelmäßigkeit berechtigter sei, ist der Entscheidung wirklich nicht wert; es kommt lediglich darauf an, die eine der beiden Möglichkeiten möglichst durch Beweise zu erhärten.

[4] In der Schulausgabe setzt er θεράποντες.

[5] XXXI 15 (saec. XIV).

κυνηγῶν; der Scholiast schlägt vor χορὸς νεανιῶν τῶν κυνηγῶν Ἱππολύτου. Dazu ist θεράποντες zu blaß und gibt nicht richtig wieder, was die Zuschauer vor sich haben: Jäger. — Der Inhalt des kurzen schlichten Liedchens selbst ist klar; er wird dem Chor vom Führer vorgeschrieben: ἀείδοντες . . . τὰν Διὸς οὐρανίαν Ἄρτεμιν. Durch die darin liegende Vernachlässigung der Aphrodite erhält das Chorlied tiefe Bedeutung für das ganze Stück[1]. — Nur kurze Zeit bleiben die Jäger auf der Bühne; kurz ist ihr Lied. Das alles stempelt sie zu einem typischen Nebenchor. Wir können schon jetzt verallgemeinern, daß in der Doppelchorkomposition ein Chor in jeder Hinsicht von sekundärer Bedeutung ist. Singend betreten die Jäger die Bühne, schweigend, wie so oft Begleiter von Personen höchsten Standes, ziehen sie ab. So erhebt sich die Jägerschar nur einen Augenblick aus der Sphäre ihrer stummen Rolle. Die Rolle von κωφὰ πρόσωπα führen sie auch in dem späteren Teil des Stückes durch, wenn sie nochmals aufgetreten sind. In Senekas Phaedra haben wir es nur mit stummen Personen zu tun. Es ergibt sich also eine interessante Beziehung von Nebenchor und stummer Masse, der ich an dieser Stelle nicht weiter nachgehen darf. Des Aischylos Hiketiden gewährten schon dieselbe Erkenntnis. — Eine wichtige Beobachtung läßt sich hier zuerst im Hippolytos machen, die uns des Euripides Kompositionsweise im Gegensatz zu Aischylos zeigt. Vor der Parodos des Hauptchores tritt ein zweiter Chor auf und verläßt auch wieder die Bühne; das bedeutet: die beiden Chöre sind nicht mehr zu gleicher Zeit in der Orchestra. Der Hauptchor erscheint erst, als der zweite schon abgezogen ist. Das hat auch der Scholiast im Gegensatz zur Tragödie Alexandros fein bemerkt: ἐνταῦθα μὲν οὖν δύναται προαποχρήσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ. Deswegen unterscheidet diesen Chor auch Wilamowitz[2] von den andern, die wir kennen. Ob des Scholiasten Bemerkung auch betreffs der Verwendung derselben Choreuten stimmt, kann dies eine Beispiel nicht entscheiden[3]. — Diese neue Technik zieht weitere Folgen nach sich. In den Aktionen der Chöre herrscht keine Wechselbeziehung mehr. Was besonders bisher bei Doppel- wie Halbchören wesentlich war, fällt fort: Der Chordialog! Da merkt man recht deutlich den Unterschied zwischen Hiketiden und Eumeniden einerseits und diesem euripideischen Stück auf der andern Seite!

Zum Beschluß meiner Betrachtung des Hippolytos ist weniges über eine vorgeschlagene Chorteilung in den Versen 776—790 zu äußern. In einigen Handschriften finden sich entsprechende Beischriften. Dazu erkennt man in den Versen 782—786 Frage und Antwort. Aber man kommt auch ohne solche Annahme mit den Versen ins Reine. Schon der äußerst geringe Umfang von 14 oder eigentlich nur 4 Versen empfiehlt eine Teilung nicht. Dann sind

---

[1] Vgl. Kalkmann, p. 27.
[2] Herm. 18, p. 410.
[3] Wecklein, Hippolytos; Leipzig 1885, p. 20.

es lauter Trimeter, die wohl den Führern gehören. Die Verse 782 f. gehören dem Koryphaios; darauf verweist die Anrede φίλαι. Die folgenden Trimeter sind Antwort des Chores oder eines Einzelchoreuten, wie Wilamowitz anordnet. Die Bezeichnungen der Halbchöre in den Handschriften mögen eben durch die eine Frage und Antwort entstanden sein. In mehreren Handschriften steht vor V. 782 das Zeichen des Chores; das ist der Koryphaios. Eine passende Verteilung der Verse auf Halbchöre ist niemandem gelungen. Beweiskräftig ist auch, daß Arnoldt einer Teilung unter Halbchöre ablehnend gegenüber steht, mit denen er sonst oft überschnell bei der Hand ist!

Die chorischen Fragen in Euripides' **Hiketiden** sind auch heute noch ein offenes Thema, das aber wegen seiner Dunkelheit kaum zufriedenstellend sich lösen wird. Trotzdem ich die ganze Tragödie und die nicht geringe Literatur[1] oftmals durcharbeitete, ist mir eine vollbefriedigende Lösung nicht geglückt. Aber wahrscheinlich suchen wir Lesenden zuviel Genauigkeit und Gleichheit der Angaben, die dem vielleicht rasch produzierenden, auf Bühnenwirkung rechnenden Euripides fern gelegen haben. Der Schwierigkeiten sind viele für uns. — Schon in der Hypothesis scheint nicht alles in Ordnung: ὁ δὲ χορὸς ἐξ 'Αργείων γυναικῶν, αἱ μητέρες ⟨ἦσαν⟩ τῶν ἐν Θήβαις πεπτωκότων ἀριστέων. Ob man den Zusatz αἱ μητέρες etc. streicht, bleibt Geschmackssache. Sicher spielen die Mütter die Hauptrolle, aber — die vielfachen Mutmaßungen über die Zahl der Mütter in Ehren — mehr als sieben waren auf keinen Fall da. Von V. 71 an singen Dienerinnen[2], sogar allein; sie bilden mit den Müttern den Chor: Das ist der neue Typus, den wir hier zuerst mit Sicherheit fassen. Er ist Mischung, sozusagen Doppel- und Halbchor zugleich[3], dabei zumeist in Handlung und Wort ein geschlossener Chor von Frauen. Daß ein solches Gebilde zu Teilungen neigt, liegt in seiner Anlage.

Schon gleich der erste Chorgesang, der hier den Namen Parodos eigentlich nicht verdient, weil die Choreuten von Beginn des Stückes an auf der Orchestra anwesend sind, bringt eine Chorteilung. Die dritte Strophe und Antistrophe von V. 71 an fallen den Die-

---

[1] Die Ausgaben nenne ich nicht nochmals außer der neuen von L. Parmentier und H. Grégoire, Euripide III, p. 79 ff. (Hicetides, ed. H. Grégoire) Paris 1923. Ferner vgl. A. Schönborn, Die Skene der Hellenen, Leipzig 1858, p. 190 ff.; A. Müller, Lehrbuch der griech. Bühnenaltertümer, Freiburg 1886, p. 203, Anm. 4; Wilam., Die sieben Tore Thebens, Herm. 26 (1891), p. 191 ff.; Arnoldt p. 158, 216, 266; Conrad Haym, De puerorum in re scaenica Graecorum partibus, Halle 1897 = Dissert. Halenses XIII, p. 227 ff.; Otto Krausse, De Euripide Aeschyli instauratore, Jena 1905, p. 220; E. Howald, Untersuchungen zur Technik der eurip. Tragödien, Tübingen 1914, p. 49; Hofmann, p. 43 f.; Wilam. Gr. Tr. üb. I, p. 220 ff.

[2] V. 71 f.: ἀγὼν δ' ἄλλος ἔρχεται γόων γόων
διάδοχος, ἀχοῦσι προσπόλων χέρες.

[3] Vgl. des Aischylos Τροφοί in dieser Arbeit p. 54.

nerinnen nach ihren eigenen Worten zu[1]. Die ersten beiden Strophenpaare singen die Mütter; dazu paßt der klagende Inhalt, Trauer um den Tod der Söhne. Derselbe V. 71 lehrt, daß die Dienerinnen vorher geschwiegen haben. Die Imperative in V. 73 f. sind jene Selbstanrufe, die wir schon bei Pratinas fanden[2]. Während diese Teilung der Text selbst bestätigt, ist eine nochmalige Halbierung des Halbchores der Dienerinnen in nichts begründet. Während freilich in der Strophe viele imperativische Aufforderungen sich finden, ist nicht einzusehen, daß die eigentliche Trauer nur von dem zweiten Halbchore in der Antistrophe kundgetan sein soll. Oder sollten wir auch die Schar der Mütter teilen? Ich höre sie im ersten Strophenpaar (V. 42—54) zumeist jammern, im folgenden mehr beten (V. 54—71). — Wieder kommt uns eine von Halbchören gesungene Parodos zu Gehör, wie schon in der Alkestis und vielleicht in den Ichneutai. Vollstimmiger Gesang tritt hier überhaupt nicht ein. Fein hat Wilamowitz gesehen, daß die Mütter den Altar nicht verlassen, während die Schar der Mägde sich selbst zum Tanze auffordert (V. 75).

So entsteht kein Chordialog, der sonst sich in fast allen Teilungen als einziges Kriterium findet; oder man müßte den Gesang der Dienerinnen als Antwort im weitesten Sinne fassen. Der Grund der Teilung ist die Struktur des Chores; die Handlung oder die räumliche Geschiedenheit ist nicht Grund, sondern Begleiterscheinung.

In den Versen 263 ff. haben anscheinend keine Chorteile bestanden. Auch Einzelchoreuten die lyrische Partie zu geben, sehe ich keinen rechten Grund. Ob die weibliche Dienerschar mitsingt, bleibt in der Schwebe. Wenn V. 275 zu Recht dastände, würden die Dienerinnen wohl kaum am Gesange teilnehmen; aber dem ganzen Chore widerstrebt das Lied sonst nicht. Überhaupt muß uns in der Erklärung des Stückes der Grundsatz leiten, daß der Gesamtchor zumeist, wie in allen Tragödien, gesungen hat; es sei denn, daß deutliche gegenteilige Anzeichen sichtbar werden. Und fürwahr, der Herrin Schmerz muß meistens auch die Dienerschaft sich zu eigen machen.

In der Chorpartie 598 ff. stoßen wir wieder auf fehlerhafte Personenbezeichnungen in den Handschriften, sodaß diese uns für unsere Zwecke keine rechte Stütze sein können. Denn Aithra, der hier noch Verse zugewiesen werden, weilt längst nicht mehr[3] auf der Bühne. Adrastos ist zwar da, nimmt aber am Gesange nicht teil[4]. Man ist versucht, ihm die Rolle zu geben, die man gewöhnlich einem Halbchor einräumt; aber V. 606 duldet das nicht: τίνα λόγον, τίν' ἂν τῶνδ' αἰτία λάβομι; denn er wird von Frauen gesungen. Auch der Anteil des anderen Sprechers steht ihm nicht

[1] vgl. die vorige Seite, Anm. 2.
[2] vgl. p. 67, Anm. 4.
[3] vgl. V. 360.
[4] Haym, p. 230.

an; denn daß er, den wir stets in heller Verzweiflung sehen, die Schar der Mütter tröstet, ist ohne weiteres nicht einleuchtend. Überhaupt bleibt Adrast noch lange, bis V. 734, stumm und still, wie ihm Theseus in V. 513 ziemlich grob anbefohlen hat. Die dem Chorlied folgende Botenrede gilt zunächst nur dem Chor; daß Adrast unbeachtet bleibt, lehrt V. 644. Erst bei V. 734 redet er. Einen falschen Beweis gegen die zweite, eben geäußerte Annahme hat Haym vorgebracht; wenn man V. 600 dem Adrastos gäbe, würden in V. 598 die Mütter sich selber anreden: ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν. Er vermißt da das seiner Ansicht nach unumgänglich notwendige Pronomen der ersten Person. Aber — steht es in Wahrheit nicht schon gleich im nächsten Verse?

ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν,
ὥς μοι ὑφ' ἅπατι χλωρὸν δεῖμα θάσσει.

So ähnlich in den Trachinierinnen (V. 821)

ἴδ' οἷον, ὦ παῖδες, προσέμειξεν ἄφαρ
τοὔπος τὸ θεοπρόπον ἡμῖν
τᾶς παλαιφάτου προνοίας.

Und durchaus notwendig ist das Pronomen bei Selbstanreden des Chores doch nicht; z. B. läßt Sophokles Trach. 210 f. den Chor so singen: παιᾶνα . . . ἀνάγετ', ὦ παρθένοι. In Soph. Oed. Col. 1683 redet Antigone sich selbst als τάλαινα im Vokativ an; das erwünschte ἐγὼ fehlt. Zudem besteht der freilich unschöne Ausweg, daß der Chorführer seine Leute anredet, wie in Eur. Iph. Aul. 598 στῶμεν, Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα. Ob hier Einzeldialog oder Chorgesang vorliegt, entscheide ich nicht sicher; die Verse sind halblyrisch, zusammengehauene Iamben. — In der Übersetzung dieser Tragödie konstruierte Wilamowitz zwei Halbchöre derart, daß in jedem gleichviel Mütter und Dienerinnen zusammen sich finden. Ihm selbst paßt das mit Recht nicht[1]: „Aber daß ein Chor sich . . . in zwei Halbchöre sondern kann, und beide als aus Müttern bestehend gedacht werden, ist unserm an der Wahrscheinlichkeit klebenden Gefühle befremdlich". Das stimmt; nur daß ich solche Widersinnigkeit dem Euripides nicht zutraue. In der Tat stehen einer vernünftigen Versverteilung auf den Halbchor der Mütter und den der Mägde keine Schwierigkeiten entgegen. Die Stellen des Personenwechsels, wie sie die Handschriften, freilich fälschlich, für Aithra und den Gesamtchor bieten, sind auch für die Halbchöre zutreffend. Wichtiger ist ein sich in den Worten kundtuender, seelischer Unterschied der Sprechenden. Haym hat das richtig herausgefühlt: der erste Chor jammert und verzweifelt; der zweite jammert nie, er fragt, dann tröstet er. Die Mütter sind aufgeregt, die Mägde ruhiger abwägend. Da muß ich Wilamowitzens Vorschlag fallen lassen; es ist ja auch nicht einzusehen, warum der

[1] Griech. Trag. übers. I, p. 220.

eine Teil der Mütter minder seiner Klage Ausdruck gebe als der andere. Daß aber die Dienerinnen stärken und mahnen, hat seine gute Parallele in des Aischylos gleichnamigem Stück. Die Versanordnung ergibt sich so von selbst: Die Mütter beginnen: ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν κτλ., die Dienerinnen antworten mit der Frage: τίν' αὐδὰν τάνδε προσφέρεις νέαν; der Reihenfolge gemäß bekommt der Chor der Mütter von selbst V. 606, und V. 613 des andern Halbchores geht auf ihre ungeheure Angst. Im zweiten Strophenpaar läßt sich diese verschiedene seelische Stimmung nur schwerer feststellen. Die beiden kurzen, ruhigen Antworten (V. 620 u. 622) gehören den Mägden; zu ihnen paßt einzig der Anruf der Götter. In der Antistrophe (V. 626 ff.) fehlen die handschriftlichen Beischriften. Es ist ja eigentlich anzunehmen, daß die Teilung anhält; aber es würde mich nicht wundern, wenn zum Schluß der Chor seine alte Einheit zurückgewänne, um auf Anregung der Dienerinnen hin (V. 626) die Götter anzurufen. — Zum zweiten Male in derselben Tragödie hat sich infolge der merkwürdigen Gestalt des Chores eine Teilung ergeben. Im Gegensatz zur Parodos entsteht hier ein zumeist sogar echt stichomythisch gestalteter Chordialog, der sich aus dem wilden Schmerz der bewegten Mütter leicht erklärt. Dieses lyrische Gespräch von vielleicht zwei vollen Strophenpaaren überragt die Mehrzahl der bisher betrachteten an Ausdehnung nicht unbeträchtlich. Zur Weiterführung des dramatischen Geschehens trägt dieses Chorlied in nichts bei; auch Handlung an sich fehlt gegenüber Ichneutai und Aiax vollständig. Das ist bei einem Threnos, wie auch in den Septem, verständlich. Zu Recht besteht die Beobachtung Hofmanns[1], daß die eigentliche Hauptperson des Stückes, der Chor der Hiketiden, handelnd nicht mehr in den Vordergrund trete, als andere Chöre der späteren Zeit auch. Es ist eben Euripides, nicht mehr der Chordichter der Hiketiden Aischylos.

Auch die Kinder der sieben toten Heroen auf die Bühne zu bringen, hat Euripides nicht versäumt. Schon zu Beginn des Stückes[2] sind sie da, und am Schluß treten sie wieder auf[3]. Hin und her geht der Streit, ob alle oder nur einer gesungen habe. Grégoire[4] hält es für erwiesen, daß in dem ganzen Stück 1123—1165 nur ein Knabe singe. Der Hinweis darauf, daß in einigen der anderen euripideischen Stücke auch ein einzelner Knabe singe, ist ihm genügender Beweis. Arnoldts[5] Beweise sind nicht zugkräftig: Die Singulare in 1128 und 1132 besagen garnichts, auch nicht der oftmalige Personenwechsel, der eine Stichomythie bewirkt. Der in jonischen Metren gehaltene, erregte Chordialog am Schluß der aischyleischen Hiketiden braucht keineswegs den Chorführern zugewiesen zu werden. Auch anderes, was Arnoldt sonst noch

[1] p. 43.
[2] V. 106.
[3] V. 1123.
[4] p. 101 u. 106 Anm.
[5] p. 268 ff.

bringt, hält tieferer Einsichtnahme nicht stand. Die von ihm dargestellte Responsion existiert gar nicht. Das Schema ist gut; aber die zweite Mutter erhält soviel Verse, daß die beiden nächsten sie mit Recht beneiden dürfen. Wilamowitz vertritt die gleiche Ansicht, sich stützend auf die parodischen Verse 312 und 314 in Aristoph. Vesp. Aber gerade V. 313, den Aristophanes nach dem Zeugnis des Scholiasten aus des Euripides Theseus genommen hat, wird nicht von einem Knaben gesungen, noch gehört er überhaupt unter die Fragmente dieser Tragödie. Wenn man unvoreingenommen den ersten Teil der Wespen durchliest, scheint es sich tatsächlich um eine Monodie zu handeln; dann würden auch die Verse 312 und 314, die doch euripideisch sind, und damit wahrscheinlich (?) die Fragmente 385 f. N des Theseus einer Monodie angehören, d. h. der Knabenchor würde höchst problematisch werden. Und trotzdem ist diese Beweisführung nicht durchaus schlagend. An sich können bei Euripides die Verse dem Chor gehört haben; das braucht Aristophanes nicht mitzumachen. Der Scholiast zu V. 313 weiß von Monodie im Theseus nichts: ὁ λόγος ἐκ Θησέως Εὐριπίδου· ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταττόμενοι παῖδες εἰς βορὰν τῷ Μινωταύρῳ; das ist noch nicht widerlegt. Wilamowitz[1] erklärt: „daß für die unbestimmte Zahl (scil. mehrerer auftretender Personen) ein einzelner singt, ist dem Herkommen entsprechend"; aber das gilt nicht immer. Im Hippolytos singt ein Schwarm von Jägern, deren Zahl sicher unbestimmter ist als die der Kinder. Und wenn tatsächlich die bestimmte Schar der sieben Knaben vorgetreten ist? Auch das Metrum, halblyrische Iamben, gibt für die Frage nichts aus. Haym[2] weist darauf hin, daß ein Knabenchor niemals den Hauptchor einer Tragödie gestellt habe. Wenn man das bedenkt, ob dann wohl überhaupt ein rechter Knabenchor in den Tragödien aufgetreten ist? — Die gegenteilige Ansicht sucht Haym zu beweisen. Er zieht aus der unbewiesenen Voraussetzung, daß der gesamte Mütterchor an dieser Stelle singe, die Folgerung, daß die Knaben ebenso täten. Die gegenteilige Voraussetzung ist freilich ebenso schwer zu beweisen. Somit nützt auch die Wechselbeziehung des φέρειν in V. 1123 und 1128 nichts. Gut ist der Hinweis auf die sehr gebräuchlichen Knabenchöre in der dithyrambischen Chorlyrik; daher konnte Euripides sehr wohl einen nehmen. Nur schade, daß in den 18 als euripideisch angeführten Dramen dieser eine Fall allein zur Debatte steht. Dazu kommt die Beobachtung Hayms, daß der Knabenchor kein Hauptchor sein könne. Gewiß singen Nebenchöre vollstimmig, wofür Haym einige Beispiele bringt; aber es kommt doch bei den Tragikern vor, daß aus einer Schar an Stand gleicher Personen ein einzelner das Wort nimmt, bzw. singt[3]. Andererseits wird ihr Auftreten

[1] Herm. 18, p. 410; Griech. Trag. übers. I, p. 222.
[2] p. 262.
[3] vgl. diese Arbeit p. 121 f.

entsprechend dem redender Personen ordnungsgemäß durch die Anapäste des Chorführers angezeigt; das ist meistens bei stummen, unbedeutenden Rollen nicht der Fall. Ihr Abtreten fällt ja meist mit der Gesamtexodos zusammen. Außerdem spielt die Schar der Kinder in der Tragödie keine unbeachtete Rolle; sie werden des öfteren erwähnt. Da ferner sieben Mütter und sieben Mägde, wie ich nachher zeigen werde, anwesend sind, möchte man die gleiche Zahl Knaben fordern; das weist mehr auf einen Chor. — Ich komme zum negativen Schluß. Weder Text noch Vergleichung mit der Technik anderer Tragödien ergeben sicheren Anhalt zur Entscheidung der Frage. Ich kann mich nicht zu der Notwendigkeit des Schlusses bekennen, daß nur einer der Knaben singe; aber auch das Gegenteil zu sichern, reichen die Gründe nicht aus.

Meine eben abgegebene Erklärung über die Zahl der Mütter und ihres Gefolges muß ich noch begründen. Ich kann hier die Rechnereien, die über dieses Thema schon angestellt worden sind, nicht alle erörtern. Der Unstimmigkeiten sind so viele in unserm Stück, daß man, Wilamowitz folgend, mit der Siebenzahl der Mütter am besten zu Rande kommt. Stets werden sieben, nicht fünf Mütter genannt (V. 12; 100). Ganz deutlich sagen die Mütter von sich selbst in V. 963 ff.: ἑπτὰ ματέρες ἑπτὰ κούρους ἐγεινάμεθ' αἱ ταλαίπωροι κλεινοτάτους ἐν Αργείοις. Schon stimmt die Angabe Argos nach dem Mythos nicht für alle Frauen. Aber an dieser rein intellektuellen Berechnung ist der Anstoß eines Zuschauers geringer, als wenn fünf sinnlich wahrzunehmende Mütter sich als sieben bezeichnen. Bei V. 754 f. fragt Adrastos: ὧν δ' οὕνεχ' ἁγὼν ἦν, νεκροὺς κομίζετε, und der Bote erwidert: ὅσοι γε κλεινοῖς ἕπτ' ἐφέστασαν δόμοις. In Wahrheit dürfen nach dem Mythos nur fünf Leichen gebracht werden. Und es scheinen tatsächlich nur fünf gebracht zu werden; Amphiaraos und Polyneikes können nicht dabei sein. So erstreckt sich des Adrastos Leichenrede auf die fünf Daliegenden, der beiden andern gedenkt Theseus in kurzer Rede. Hier hat sich Euripides des Mythos besonnen. Aber für die Zahl der Mütter gibt das nicht allzuviel aus. In einer szenischen Bemerkung seiner Übersetzung[1] tat Wilamowitz die Ansicht kund, daß von den sieben hereingetragenen Bahren „die beiden letzten leer sind". Dazu paßt gut, daß bei V. 941 f. die Mütter nicht von Theseus zur Umarmung der Toten zugelassen werden. Beweiskräftig ist wieder, daß etwas später bei V. 963 f. wieder die Mütter ihre und der Söhne Siebenzahl betonen. Arnoldt[2], der wegen der fünf Leichen auch fünf Mütter fordert, muß doch zugeben, daß auch des Tydeus Mutter, weil nicht Argiverin, gar nicht hierher gehöre. Auch die Teilungen als solche beweisen mehr die Siebenzahl. In der Parodos haben wir Halbchöre, nicht einen dreigeteilten Chor. Wir sahen, daß der Versuch, das dritte Strophenpaar unter die Mägde zu teilen, fehlging. Arnoldt

[1] p. 262.
[2] p. 74 f.

freilich wäre es erwünschter gewesen, wenn die Mütter — bei ihm fünf an der Zahl — nur ein Strophenpaar und die doppelte Mägdeschar den zweifachen Betrag gehabt hätten. Nun sucht er einen unzureichenden Ausweg: Wegen ihrer Bedeutung hätten die Mütter den größeren Teil an lyrischen Versen bekommen. Auch in der andern Teilung (V. 598 ff.) haben wir Halbchöre festgestellt; lediglich durch Rechnen ohne tieferen Sinn und Beachtung des Gedankenfortschrittes kann auch ein anderes, freilich unrichtiges Resultat gewonnen werden. In jeder Strophe kommt dann die Fünfzahl heraus. Aber die Siebenzahl spielt, wie in der Anlage des Chores, so überhaupt im ganzen Stück eine hervorragende Rolle; ich verweise z. B. auf die Verse 131, 588, 755, 1221[1]. — Den sieben Müttern wird eine gleiche Zahl Dienerinnen entsprechen. Wie nun die gewohnte Zahl von 15 Choreuten herauskommt, wird uns unbekannt bleiben. Es könnten acht statt sieben Dienerinnen dagewesen sein[2]; vielleicht ist zu den sieben Müttern noch eine Heroine dazugetreten, so wie Euripides außer dem Adrastos, der doch der Anführer der Sieben gegen Theben war, 7 Heroen aufzählt, so daß eigentlich acht gegen Theben gezogen sind. Doch sind das unnütze Fragen. — Wieviel Knaben auftreten, verlautet nirgends so deutlich, wie bei den Müttern. Wahrscheinlich wird es die gleiche Zahl sieben sein, denn die dauernden Hinweise auf die sieben Mütter und sieben Feldherrn legen den Gedanken an sieben Knaben sehr nahe. Ob sie allerdings alle Urnen trugen, darf man bezweifeln. Die meisten Argumente, die ich oben anführte, um die Zahl der Mütter einigermaßen sicher zu stellen, gelten auch hier. Zwei Stellen dürften meines Erachtens die Siebenzahl stützen. In V. 107 werden die Kinder νεκρῶν τῶν ὀλωλότων κόροι geheißen; sieben Helden aber sind gefallen, und sieben werden durch Adrastos und Theseus (VV. 860—932) gepriesen. Athena redet die Kinder an (V. 1224 f.): Ἔκγονοι δ' ἂν Ἑλλάδα κληθέντες ᾠδὰς ὑστέροισι θήσετε. Die Epigonen aber sind gleichermaßen sieben und greifen die sieben Tore Thebens an. — Fassen wir die vielfachen Erörterungen über die Hiketiden ganz kurz zusammen: Zweimal spaltet sich der Chor in Halbchöre als Herrinnen und Dienerinnen; ob das noch öfter vorgekommen ist, bleibt dem Wortlaut des Textes nach völlig ungewiß. Die vorherrschende Siebenzahl prägt sich auch in der Chorgestaltung aus, sowie in der Schar der Knaben. Die Mehrzahl der Einzelfragen muß aber in der Schwebe bleiben.

Zum Schluß des anapästischen zweiten Teiles des Prologes in den **Troades** fordert Hekabe die gefangenen Troerinnen, sie aus

---

[1] vgl. Wilam., Die sieben Tore Thebens, Herm. 26 (1891), p. 191 ff., 233. Ganz unbestimmt gebraucht Euripides den Namen des Tores Ἠλέκτραι. — Betreffs der Zahlentheorien nenne ich noch zwei ganz alte Schriften: A. Boeckh, Graecae tragoediae principum ... num ... genuina omnia sint etc., Heidelberg 1808, p. 75 ff. Mauritius Axt, Quindecim in Euripidis Supplicibus esse chori personas, Programm Kleve 1826, 1 ff.

[2] So Welcker, Die griech. Trag. II, p. 575.

den Zelten herausrufend, auf, mit ihr die Klage zu beginnen. Den fragenden Choreuten eröffnet sie ihre Ahnungen. Zu Beginn der Antistrophe (V. 180 ff.) erfolgt eine ähnliche Frage: ἦ κατὰ πρύμνας ἤδη ναῦται στέλλονται κινεῖν κώπας; das können die vorhin aufgetretenen, von Hekabe schon unterrichteten Choreuten nicht mehr sein. Eine zweite Schar Gefangener ist hervorgestürzt. Wir haben hier die eigenartige Erscheinung, daß zwei Halbchöre in ziemlichem Abstande hintereinander in die Orchestra eilen. Die Verse 165 ff. bestätigen die Annahme:

ἰὼὶὼ μέλεαι μόχθων ἐπακουσόμεναι
Τρῳάδες, ἔξω † κομίζεσθ' † οἴκων
στέλλουσ' Ἀργεῖοι νόστον.

Für das metrisch anstößige κομίζεσθ' steht schon in der Aldina das gute κομίσασθ'. Diese Verse gehören dem Chor, auch nach den Beischriften der Codices. Das Resultat hat der Scholiast zu V. 166 f. richtig gezogen: λέγει πρὸς τὰς λοιπὰς τὰς ἔσω, ἵνα τὸ ἡμιχόριον ἐξέλθῃ. Dazu findet sich bei V. 176 die Glosse: τὸ λοιπὸν ἡμιχόριον ἐξῆλθεν. Der erste Halbchor hat den Restteil hervorgerufen. In der Tat findet sich vor V. 164 neben χο auch die Beischrift ἡμιχ.

Die Versverteilung ist den Herausgebern nicht schwer gemacht; sie ergibt sich von selbst. Allerdings würde ich nicht mit Murray die Verse 159 f. und 182 f. unter zwei Sprecher verteilen. Hekabe spricht allein V. 159 f.; dann beginnt der Chor wieder mit οἳ ἐγώ.

Wieder sehen wir hier, daß die Parodos eine bevorzugte Stelle der Chorteilung gewesen zu sein scheint. Hastig stürzt der erste Halbchor hervor, wie seine überstürzten Fragen zeigen. Auf dessen laute Aufforderung hin eilen die restlichen Choreuten ebenso herein. Schon von V. 197 ff. an muß man allem Anscheine nach die Teilung aufgeben. Aus dieser Art des Auftretens kommt ein Chordialog nicht zustande; lediglich eine Anrede in V. 165 f. an den zweiten Halbchor bildet die gegenseitige Bezugnahme. Das Ganze ist Kommos der Hekabe und je eines Halbchores. Beide Rollen dürften wohl wegen der anapästischen Metren von den Halbchorführern vorgetragen sein; doch bleibt zu beachten, daß ihnen dann die ganze umfängliche Parodos zufällt, die sicher anapästisch ist; der Grund zur Teilung ist mir nicht faßbar, wenn es nicht vielleicht der szenische Effekt ist; denn der ist groß. Nach dem ersten Teil des Prologs erhebt sich Hekabe langsam vom Boden und beginnt die Klage. Darauf tritt ein Halbchor hinzu; das Jammern schwillt als Wechselklage an. Weiter füllt sich die Bühne mit Leidtragenden: der Gesamtchor ist zur Stelle. So entsteht vor den Augen der Schauenden, nicht so sehr der Lesenden, ein wirkungsvoll sich steigerndes Bild vom Unglück der troischen Stadt schon gleich am Anfang des Stückes. An derlei packenden Szenen aber sind gerade die Troades überreich und bleiben es bis zu der „wilden Aktion" im „Finale" des Stückes[1].

[1] Wilam., Griech. Trag. übers. III, p. 287.

In der Parodos des **Ion,** die aus Dimetern, zumeist Glykoneen, besteht, erhebt sich wieder die lästige Frage, ob Einzelvortrag oder Chorgesang[1]. Um so deutlicher erkennt man die Teilung. Denn die ganze Parodos besteht zumeist aus echtem Dialog. Der eine Sprecher erwidert den Befehlen (V. 193 f. πρόσιδ' — ὁρῶ) oder Fragen (V. 209 ff. λεύσσεις; — λεύσσω) des andern. Danach fallen den Halbchören bzw. deren Führern 1½ Strophenpaare (V. 184—219) zu. Zum Entscheid der eingangs gestellten Frage trägt der Text selbst nichts bei. Ob aber der Gesamtchor die ganze Parodos hindurch und weiter bis V. 452 geschwiegen hat? Ich möchte das nicht bejahen. — Sowohl bei Murray wie bei Wilamowitz in der neuen Ausgabe stimmen die Stellen des Personenwechsels überein. Kirchhoff[2] erkannte zuerst, daß Personenwechsel in der zweiten Liedstrophe da erfolgen müsse, wo in der Antistrophe (V. 219—237) Ion die Worte des Chores unterbricht. Damit kommt die metrische Responsion zustande, freilich nicht bis ins kleinste Glied. Otto Hense[3] hielt die Paragraphos vor V. 216 für unpassend, die doch eigentlich durch V. 235 gefordert wird; denn kaum sollte an sich derselbe Halbchor das Frage- und Antwortspiel beginnen und schließen. Annehmbar ist Henses Gedanke zur Beseitigung dieser Unstimmigkeit: durch den Hinzutritt Ions muß der Dialog ein jähes Ende finden. In der zweiten Antistrophe bekommt man trotz Emendation in V. 222 keine glatte Übereinstimmung mit V. 208; G. Hermann hat das überlieferte αὐδὰν gewaltsam gestrichen, um den neunsilbigen Glykoneus herauszubekommen. Und schließlich, wird nicht auch durch die Zwischenreden des Ion der Konsens mit der Strophe gestört? Man darf die Responsion also nicht auf die Spitze treiben, wo es der Dichter allem Anschein nach gar nicht gewollt hat. Dafür bietet uns der Rhesos (V. 704—727) ein überzeugendes Beispiel, wo Personenwechsel keineswegs genau an entsprechenden Stellen erfolgt[4]. Ich streiche also doch die Paragraphos vor V. 216[5]; dann ist der unleugbare Wechsel von Befehl oder Frage und Antwort restlos durchgeführt.

Als bevorzugte Stelle der Chorteilung erweist sich wieder die Parodos, eine uns schon geläufige Tatsache. Der Dialog ist hier sehr deutlich; er ist recht hervorstechend als Frage und Antwort ausgebildet. Der zweite Halbchor ist in Wahrheit ὑποκριτής. Trotz der schnellen Folge des Personenwechsels ist hier nicht Aufgeregtheit der Grund. Ruhig ziehen die Choreuten ein und betrachten die Bilder; das Lied hat ja auch weiter keine Bedeutung für die dramatische Handlung. Lediglich um die Bildbetrachtung anziehender zu gestalten, hat der Dichter Dialog und Teilung

---

[1] Wilam., Euripides Ion, Berlin 1926, p. 95.
[2] Vgl. Arnoldt, p. 162.
[3] Zum Ion des Euripides, Philol. 60 (1901), p. 394 ff.
[4] Wilam., Lesefrüchte, Herm. 61 (1926), p. 289.
[5] So in den Ausgaben von Nauck und auch von Herwerden (Euripidis Ion, Utrecht 1875).

geschaffen. Wilamowitz wies darauf hin, daß der Chor während des Gespräches nicht stille stand, sondern das Skenengebäude entlang ging, wo die Bilder hingen. Zum Schluß eine kurze Bemerkung! In der zweiten Antistrophe treten — wenigstens für uns — die Halbchöre nicht mehr in Erscheinung. Wir konstatieren also, daß Teilungen bzw. Chordialog, deren sichtbares Zeichen, nicht an die Einheit eines vollen Strophenpaares gebunden ist. Das Lied selbst ist aufgelockert. Das ist das Neue und bestärkt meine Versverteilung in der Exodos der aischyleischen Hiketiden.

Die iambisch-dochmische Partie 1537—1549 im **Orestes** ist von den Herausgebern sehr verschieden beurteilt worden. In der Tat bieten die Handschriften bei V. 1539 und 1541 die Beischrift des Halbchores. Auch das wechselnde Metrum ist einer Teilung nicht ungünstig. Die Verse 1539 f. zeigen recht gut Frage und Antwort:

τί δρῶμεν; ἀγγέλλωμεν ἐς πόλιν τάδε;
ἢ σῖγ' ἔχωμεν; ἀσφαλέστερον, φίλοι.

Die Zerreißung des Trimeters macht zwei Sprecher nicht unmöglich[1]. Der wohl überlegende Scholiast hat die Verse auch zwei Sprechern gegeben: μερίζεται τὴν γνώμην ὁ χορός· δέδοικε γὰρ μὴ ὕστερον ἐγκληθῇ κρύψας. — Und doch kann ich die zwei Beischriften in den Codices und die Meinung des Scholiasten nicht für richtig erachten. Murrays Gegengrund schlägt freilich nicht durch: In der zugeordneten Strophe (V. 1353 ff.) braucht entsprechende Teilung nicht notwendig stattzufinden. Aber der Inhalt unserer Antistrophe paßt nicht recht zu Halbchören; sicherlich von V. 1541 ab gehört alles einem Chor. Es ist auch nicht unmöglich, daß der Koryphaios in V. 1539 f. die Frage stellt und beantwortet. Dazu paßt die Anrede an die Choreuten glänzend. Ich möchte also einer Teilung, zumal einer so kurz dauernden, nicht beipflichten, da eine zwingende Notwendigkeit dazu nicht vorliegt[2].

In der **Iphigenie auf Aulis** hat Murray[3] an zwei Dingen Anstoß genommen: an dem wohl vom Chorführer gesprochenen V. 592 ἴδετ' Ἰφιγένειαν, ἄνασσαν ἐμὴν und dem ganzen Lobpreis, der diesen Versen inneliegt. Er hat aus diesen Gründen den ersten Teil der Anapäste (V. 590—597) einem χορὸς ἀνδρῶν Ἀργείων, wie er ihn betitelt, zugeteilt. Auch Wilamowitz vertritt die Ansicht, daß diese Verse nicht mit dem Weiberchor in Einklang zu bringen sind. Ich denke indessen, doch an der alten Auffassung ohne Starrheit festhalten zu können.

Murray hat den zweiten Abschnitt der Anapäste dem Hauptchor überlassen. Darin tun die Frauen aus Chalkis den Plan

[1] Vgl. z. B. Soph. Ichn. 99.

[2] Auch im Herakles werden keine Halbchöre gebildet; vgl. Wilam., Euripides Herakles, Berlin 1909, p. 373; 388; 398. Übrigens kann ich auf die allzu vielen, meist nicht hinlänglich begründeten Teilungsvorschläge nicht eingehen, wie sie in den älteren Ausgaben und bei Arnoldt sich finden.

[3] In s. Ausg.; vgl. auch Wilam., Herm. 54, p. 52.

kund, Klytaimestra vom Wagen zu heben. Das ist ein persönlicher Dienst, und der Chorführer sagt auch den Zweck: damit die Königin nicht falle. Ich meine, wo Klytaimestra doch in keiner Weise ihre Herrin ist, solche Hilfleistung wäre doch weit eher zu beanstanden, als eine ziemlich allgemein gehaltene, oberflächliche Lobrede. Und wenn auch an dieser Stelle die Lobpreisungen sich häufen, auch anderswo finden sich ähnliche Gedanken der Bewunderung, so besonders in der Parodos. Klytaimestra, noch auf dem Wagen sitzend, sieht in der Lobpreisung ein glückbedeutendes Vorzeichen (V. 607 f.):

ὄρνιθα μὲν τόνδ' αἴσιον ποιούμεθα,
τὸ σόν τε χρηστὸν καὶ λόγων εὐφημίαν.

Das muß aber zweifelsohne den Frauenchor angehen; denn gleich nach den Worten des Chorführers sagt sie das. So wird der Lobpreis von den Frauen ausgesprochen sein. Ferner scheint mir die Aufforderung der Chorführerin zur Hilfeleistung sich erst nach und aus lobenden Worten des ersten Teiles zu ergeben; ich denke, man darf die anapästische Rhesis nicht zerschneiden; sonst kommt das στῶμεν zu unvermittelt und unbegründet[1]. Die überschwellende Huldigung des ersten Teiles klingt in der zweiten Gruppe der Anapäste noch deutlich genug nach: V. 599 τὴν βασίλειαν; V. 603 κλεινὸν τέκνον 'Αγαμέμνονος. In Wahrheit wird ja auch nur ein Chor genannt (V. 598): Χαλκίδος ἔκγονα θρέμματα; eines argivischen Männerchores aber wird nirgends in der ersten anapästischen Strophe[2] Erwähnung getan.

Wie ist nun über das Murray und Wilamowitz so störende ἄνασσαν ἐμήν in V. 592 zu urteilen? Ich sehe da drei Gedankenwege. Ist es nach dem ganzen Inhalt dieser Szene so unmöglich, daß die braven Weiber von Chalkis die Iphigenie ἄνασσαν ἐμήν nennen? Es handelt sich doch gewiß hier um eine feierliche Art der Anrede. In Wahrheit ist zwar Iphigenie ihre Herrin nicht; aber wir sahen doch, wie achtungsvoll die Choreuten der Königstochter gegenüberstehen! Ist das nicht eigentlich eine Hilfleistung, wie sie begleitenden Dienerinnen zukommt? In Hinsicht hierauf kann ich das übertriebene ἐμήν entschuldigen und verstehen. Im Verlauf der Szene trägt Klytaimestra kein Bedenken, bevor sie ihren Wagen verläßt, dem Chor einen Befehl zu geben (V. 615 f.):

ὑμεῖς δέ νεάνιδές νιν ἀγκάλαις ἔπι
δέξασθε καὶ πορεύσατ' ἐξ ὀχημάτων.

Arnoldt denkt[3], das ginge gar nicht auf den Chor. Aber kaum

[1] G. Hermanns Verteilung auf Halbchöre hat Arnoldt p. 341 richtig abgewiesen; dieser aber tut Unrecht, die zweite Hälfte der Anapäste für interpoliert zu halten.

[2] Hier sind es nicht beliebig lange Systeme, sondern offenbar gleich lange Gruppen.

[3] p. 102.

zufällig stimmen Entschluß des Chors und Befehl der Königin überein; das δεξώμεθα in V. 599 hat seine wörtliche Entsprechung in V. 616 δέξασθε. Anderes fügt die Königin noch an. Ähnlich, aber weniger bestimmt, fordert Iphigenie selbst von den Choreuten (V. 1467): ὑμεῖς δ' ἐπευφημήσατ', ὦ νεανίδες.[1] Ist unter solchen Umständen Anstoß zu nehmen, daß sie einmal ἄνασσα ἐμή genannt wird?

Auch andere Überlegungen stehen einem Chor argivischer Männer entgegen. Was ist das für ein Chor, den Murray dem Euripides andichtet? Ein Grund, warum der Dichter den neuen Chor so vorübergehend einführt, ist nicht abzusehen. Aber es fehlt ja überhaupt jegliches Chorlied! Die Verse, die Murray mit der Bemerkung Χορὸς ἀνδρῶν Ἀργείων überschreibt, sind nichts weiter, als von einem Einzelredner rezitierte Anapäste. Die fraglichen ἄνδρες Ἀργεῖοι sind nur κωφὰ πρόσωπα, kein Chor; daher wird, wie stets bei derartigen untergeordneten Rollen, ihr Auf- und Abtreten nicht bezeichnet. In der ersten Anapästengruppe verlautet nicht, wer sie spricht, noch werden die Argiver benannt. Die Verse 610 ff. deuten irgendwelche Diener an. Das können nicht Murrays Choreuten sein; denn solcher Lobpreis bei der Ankunft steht nicht denen zu, die die Königin den ganzen Weg geleitet haben. Wenn man also schon einen Männerchor verlangen wollte, täte man gut, mit Wilamowitz einen Soldatenchor zu nehmen, nur daß das wieder gar kein Chor ist. — Ennius, der römische Tragödiendichter, hat einen Soldatenchor in seiner Iphigenie auf die Bühne gebracht. Woher er den hat, ob selbst erfunden, bleibt dunkel[2]. O. Ribbecks[3] Vermutung ist recht ansprechend, Sophokles habe in seiner Iphigenie vielleicht einen Soldatenchor aufgestellt. Ich meine, der Soldatenchor kann sehr wohl älter sein als der euripideische Weiberchor, wo doch auch Aischylos eine Iphigenie aufgeführt hat[4]. Da hat Wilamowitz Recht, daß der Soldatenchor einer anderen Rezension des euripideischen Stückes gehören würde. Soldaten- aber und zugleich Weiberchor hat auch Ennius nicht auf die Bühne gebracht. Es besteht kein sicheres Zeichen dafür, daß bei Euripides oder in einer anderen Bearbeitung dieses Themas, ob früher oder später, ein solcher Doppelchor bestanden hat.

Schließlich steht der gar nicht völlig abzuweisende Weg der Emendation offen: Besonders die älteren Ausgaben streichen viel-

---

[1] Übrigens hat diese ganze anapästische Gruppe ihre Sonderstellung. Nirgends im Stück sonst finden sich derart viel Anapäste zur Anrede von Personen. Nirgends sehen wir den Weiberchor sich zum Handeln soweit aufraffen. Die Chorgesänge enthalten echte epische Erzählungen; sie sind „Stück Epos in lyrischer Form", wie Hofmann, p. 96, sich ausdrückt. Der Koryphaios beschränkt sich auf wenige Trimeter, die den Dialog gliedern.

[2] So urteilt schon O. Jahn, Satura, Herm. 2 (1867), p. 228 f.

[3] Die röm. Trag., p. 95.

[4] So haben die großen Tragiker den gleichen Stoff Philoktetes auch mit gleichem Namen behandelt; vgl. Dio Chrysost. orat. LIX Φιλοκτήτης. Man denke auch an die Gestaltung des Elektrastoffes in der antiken Tragödie.

fach das Pronomen ἐμήν. Dabei können sie den Gleichklang von ἐμήν und τήν für sich buchen, durch den irgendwann das ἐμήν eingeschlüpft sein könnte. Interessanterweise entsteht dann ein Paroimiakon. Und da ist die Responsion mit dem gleichen metrischen Gebilde (V. 600) in der Antistrophe auffallend. Der so beschnittene Vers: ἴδετ' Ἰφιγένειαν ἄνασσαν dürfte sicher allen Anstoß beseitigen und hat seine hübsche Parallele in V. 1619[1]: καὶ μὴν Ἀγαμέμνων ἄναξ στείχει. In beiden Stellen gebraucht der Chorführer zur Bezeichnung von Personen königlichen Geblüts das Wort ἄναξ.

Von den drei Wegen, die wir zur Klärung der Sache betraten, zeitigte keiner als Ergebnis einen Doppelchor. Mir persönlich scheint die erste Methode am treffendsten, das ἄνασσαν ἐμὴν aus der Gestaltung und Wirkung der ganzen Szene zu erklären und zu verstehen; das ziehe ich der auch nicht ergebnislosen Streichung des ἐμήν vor. Die Anapäste, reichlich von dem sonstigen Gebaren dieses Chores abstehend, gehören der Schar der Frauen und zeigen, wie so oft in den Tragödien[2], das Auftreten von Personen an. Das handschriftliche Χορὸς hat sich bewährt.

Nunmehr harrt unser die Aufgabe, die stattlichen Fragmente des Euripides ebenso wie bei Aischylos und Sophokles auf Doppelchöre zu untersuchen. Ermunternd wirkt dabei das Scholion zu Eur. Hipp. 58, demzufolge Euripides öfter einen zweifachen Chor einführte. Der pseudoeuripideische Rhesos folgt danach; die Bruchstücke des Phaethon stehen für unsern Zweck einer erhaltenen Tragödie fast gleich.

Nach den Worten des Scholiasten soll Aristoph. Pax V. 114 dem euripideischen **Aiolos** (fr. 17 N.) nachgebildet sein:

ἆρ' ἔτυμον φάτιν ἔγνων
Αἴολε σ' εὐνάζειν τέκνα φίλτατα

und V. 119 dem Euripidesfragment 18 N: δοξάσαι ἔστι, κόραι· τὸ δ' ἐτήτυμον οὐκ ἔχω εἰπεῖν. Wie bei Aristophanes, so können sehr wohl auch bei Euripides die beiden Sätze Frage und Antwort gebildet haben. Man fragt sich, wie Wagner[3] fr. 18 N diesem Stück absprechen durfte; denn bei Wagners und Naucks Lesart wird Aiolos selbst in fr. 17 N angeredet. Hartung[4] verteilte die Bruch-

---

[1] Ob die Verse wirklich nicht euripideisch sind, tut unserm Zweck wenig Abbruch.

[2] Über die Anzeige auftretender Personen vgl. Wilam., Analecta Euripidea, Berlin 1875, p. 199 f.

[3] Für die Euripidesfragmente nenne ich hier ein für allemal folgende Werke: Nauck (p. 363); Welcker, Die griech. Trag. II (p. 437 ff.); Hartung, Euripides restitutus; Wagner, Fragmenta Euripidis, Paris 1846; H. v. Arnim, Supplementum Euripideum, Bonn 1913 = H. Lietzmann, Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen Nr. 112; Dieterich, Euripides, PW VI 1, 1265 f.; Christ-Schmid I, p. 378 f.; Geffcken, Griech. Lit., p. 178 ff.; O. Ribbeck, Die röm. Trag.; L. Séchan, Études sur la tragédie grecque etc.

[4] I, p. 257.

stücke auf Halbchöre; aber das geht aus seiner zweifelhaften Emendation des Fragmentes 17 nicht hervor; aus dem handschriftlichen ἔγνων Αἴολος εὐνάζειν verfertigt er ἔγνων ὡς Αἴολος εὐνάζει.

Unsere Kenntnis des **Alexandros,** der mit den Troades im Jahre 415 aufgeführt ist[1], beruhte zumeist auf den Fragmenten 42—65 N. und ist jetzt durch beträchtlichen Papyruszuwachs erweitert worden[2]. Auf einen Doppelchor dieser Tragödie macht der Scholiast zu Eur. Hipp. 58 aufmerksam: ἕτεροί (scil. des Hippolytos Gefährten) εἰσιν τοῦ χοροῦ καθάπερ ἐν τῷ 'Αλεξάνδρῳ οἱ ποιμένες. An des Grammatikers Worten zu zweifeln, liegt kein Grund vor, obwohl weder die alten, noch die neuen Bruchstücke, noch des Ennnius[3] gleichnamiges Stück uns viel Bestätigung geben. — Der eine der beiden Chöre und zwar, wie die Parallele zu Hippolytos zeigt, der sekundäre Chor bestand aus Hirten. Das paßt zu der Vorfabel des Stückes. Hirten hatten den ausgesetzten Knaben Alexandros erzogen, bis er herangereift in die Stadt Troja heimkehrte[4]. Aber den Hauptchor kennen wir auch heute noch nicht; ob trojanische Männer oder Frauen? Welcker[5], Wagner[6], und Wilamowitz[7] denken ihn sich aus Männern. Das fr. 935 N: ἀλλ' ὦ φίλιπποι Τρῶες besagt an sich nicht viel, noch gehört es sicher zum Alexandros. Dagegen stützt sich Hartung[8] auf das fr. VI 6 „virgines vereor aequalis" aus des Ennius Alexander[9]; auch Ribbeck[10] will Frauen als Chor. Der dann sich ergebende Kontrast zu den Hirten ist nur ein Scheingrund; gleichwohl möchte ich einen weiblichen Chor vermuten.

In der Tat scheint die Existenz eines Doppelchores das einzig sichere Ergebnis zu sein; bei weiteren Schritten muß man höchst vorsichtig und zurückhaltend sein. Nach Ansicht der meisten Forscher[11] haben die Hirten zusammen mit ihrem Pflegling die

---

[1] Aelian Var. hist. II, 8.

[2] An Abhandlungen nenne ich außer den soeben angeführten: Wentzel 'Επιθαλάμιον, W. Passow u. H. Passow dargebracht, Göttingen 1890, p. XXV ff. (mir unzugäng ich); Wilam., De tragicorum Graecorum fragmentis commentatio = Ind. lect. aest. Gottingensium 1893, p. 30; K. Kuiper, De Alexandro Euripideo, Mnemosyne 48 (1920), p. 207; W. Croenert, Griech. literarische Papyri aus Straßburg. Freiburg und Berlin, Nachr. v. d. königl. Gesellsch. d. Wiss., Göttingen 1922, p. 1 ff.; A. Körte, Euripides' Alexandros, Archiv f. Papyrusforsch. 7 (1924), p. 255 f.; Wilam. Lesefrüchte, Herm. 62 (1927), p. 288 f.

[3] Ennius hat nach dem Zeugnis Varros (De ling. Lat. VII 82) Euripides benutzt; vgl. Eur. fr. 64 N. Der Grad der Abhängigkeit ist unbestimmt; aber seine Fragmente hat man doch wohl mit Recht zur Rekonstruktion des euripideischen Stückes herangezogen.

[4] Das mythographische Stellenmaterial bei Nauck, p. 373.

[5] p. 466.

[6] p. 630 r.

[7] Herm. 62, p. 289.

[8] II, p. 235.

[9] Otto Ribbeck, Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, I Tragicorum fragmenta, p. 23, Leipzig 1897.

[10] p. 83.

[11] Welcker p. 469; Hartung II, p. 243; Ribbeck, p. 88; Wilamowitz hält das für möglich, aber nicht für ausgemacht (vgl. Croenert, p. 16, Anm. 1).

Orchestra betreten, der nach Überwindung seiner Gegner im Wettkampf aufgetreten sein wird. Während nun zwischen den einander nicht kennenden Brüdern Deiphobos und Alexandros ein Wortgefecht entstand, dürften beide Chöre dem Publikum zugleich sichtbar gewesen sein. In der Tat erscheint dieser Punkt der rekonstruierten Handlung als der einzig richtige. Über einen Parodosgesang des Nebenchores schweigt man besser; die Dienerinnen der aischyleischen Hiketiden schweigen fast bis zum Schluß. Fr. 52 N gaben Welcker und Ribbeck[1] den Hirten, dieser auch fr. 54 N. Nach Wilamowitz gehören beide dem Hauptchor. Euripides sagt darin, ursprünglich seien alle Menschen gleich an Rang und Stand gewesen, und der Adel habe nicht auf Reichtum beruht. Solche Gedanken könnten gut zu dem Hirtenchor passen; denn Alexandros selbst wird man sie wegen der metrischen Form nicht leicht geben. Dem Hauptchor scheinen sie weniger anzustehen; denn der Gedankengehalt bedeutet eine Stärkung für den Hirtenjüngling Alexandros. Man fragt sich allerdings verwundert, warum denn die Chöre für die Brüder streiten sollen; deren Streit, durch verschiedene Bruchstücke deutlich gemacht[2], mag schon vorher gelegen haben. Aber mir gefällt die Dublette nicht recht. O. Ribbeck erblickt einen Ausspruch des Chores in fr. 53 N:

οὐκ ἔστιν ἐν κακοῖσιν εὐγένεια,
παρ' ἀγαθοῖσι δ' ἀνδρῶν;

bei Welcker spricht das der Hauptchor. Schon Hartung und dann auch Wilamowitz sahen, daß dieses Bruchstück mit fr. 52 N zusammenhängt. Welcker aber übersetzte das κακοί und ἀγαθοί wie „von niedriger Herkunft" und „von vornehmer Herkunft"; dann aber fehlt dem Satze des Euripides jeglicher Sinn, wo doch εὐγένεια Adel der Gesinnung bedeutet. Richtig gebraucht Nestle[3], wo er über des Euripides Auffassung von Ethik und sozialen Zuständen handelt, diese Adjektive im Sinne von gut und böse. Derselben Meinung ist auch Stobaeus gewesen, in dessen Florilegium dieses Fragment steht[4]; er überschreibt den diesbezüglichen Abschnitt: Περὶ εὐγενείας. Ὅτι εὐγενεῖς οἱ κατ' ἀρετὴν ζῶντες, κἂν μὴ λαμπρῶν ὦσι γεγονότες πατέρων [ἀγαθοὶ τὸν τρόπον]. So wird auch fr. 53 N den Hirten gehören.

Konnten wir mit einiger Wahrscheinlichkeit wenige Fragmente des Hirtenchores nachweisen, so wird die Beantwortung der Frage, ob Chordialog oder nicht, höchst problematisch bleiben. Aber sie muß wegen ihrer Wichtigkeit untersucht werden, da in dem er-

---

[1] p. 88 f.

[2] Vgl. Welcker a. a. O.; dessen Rekonstruktion beurteilt Wilamowitz (Anal. Eur. p. 148) bejahend.

[3] Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttgart 1901, p. 183 u. 326.

[4] IV 29 a 7, ed. Hense-Wachsmuth, Berlin 1912.

haltenen Hippolytos die beiden Chöre nichts miteinander zu tun hatten. Hartungs[1] Äußerung ist unsinnig: „Quod idem vir doctus (scil. Welcker) duos choros inter se certare et contrarias sententias defendere arbitratus est, novum inauditumque est neque ullo veterum scriptorum testimonio fulcitum." Welcker glaubte in fr. 52 und 53 Spuren der Meinungsäußerung der Chöre zu sehen; aber seine Auslegung des Textes stimmt nicht, wie wir sahen. Einiges hat Welckers Vermutung ohne Zweifel für sich. Die zwei Chöre sind — allerdings nur vermutungsweise — zu gleicher Zeit auf der Bühne. Der Hirtenchor hat einige Fragmente zugesprochen erhalten, denen doch der andere geantwortet haben sollte. Croenert[2] interpretierte aus dem neuen Bruchstück Worte des Hauptchores, die dem Deiphobos zustimmen[3]. Ich denke so über die Sache: sichere Spuren eines Chordialogs fehlen ganz. Die auf mehr oder minder wahrscheinlichen Textinterpretationen beruhenden und sonstigen eben angestellten Erwägungen laufen andererseits einer gegenseitigen Bezugnahme der zwei Chöre nicht zuwider. Aber daran raubt mir wieder den Glauben die dann notwendige Annahme einer Dublette der Streitszene. Wir dürfen mit ruhigem Gewissen unser Endurteil später mit dem Gesamtergebnis aus den euripideischen Stücken nach dieser oder jener Seite in Einklang bringen. — Nur weniges läßt sich weiter über diesen Doppelchor aussagen. Hartungs[4] Behauptung, die Hirten seien im Schlußteil des Stückes nochmals auf die Bühne gekommen, entbehrt jeglicher Grundlage. Auch über die Dauer seines Auftretens wissen wir nichts. Nur der Scholiast bestätigt unsere eben geäußerte Vermutung über die gleichzeitige Anwesenheit beider Chöre: ἐκεῖ δὲ (scil. im Alexandros) συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπεισάγει τοιοῦτο ἄθροισμα. Euripides hat also auch noch wie Aischylos den echten Doppelchor vorgeführt; im Hippolytos freilich hatte er sich eine andere Komposition gestattet. Das ist das wichtigste und sichere Ergebnis dieses Abschnittes.

Dasselbe oft schon gebrauchte Scholion zu Eur. Hipp. 58 spricht auch von einem zweifachen Chor in der **Antiope**[5]: ὡς καὶ ἐν τῇ Ἀντιόπῃ δύο χορούς εἰσάγει, τόν τε τῶν Θηβαίων γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης. Im Gegensatz zum Alexandros nennt das Scholion hier beide Chöre. Bekräftigt wird es durch den Bericht bei Hygin[6], in dem man allgemein den Hauptinhalt

---

[1] II, p. 240, Anm. 2. [2] p. 15.

[3] Wilamowitz und Coerte haben Croenerts Versuch als falsch zurückgewiesen; das muß auch hierbei beachtet werden. Ich kann das einzelne nicht nachprüfen.

[4] p. 243.

[5] Nach dem Zuwachs an Fragmenten mehrten sich die Abhandlungen; ich nenne hier die neuesten (vgl. Séchan, p. 293, Anm. 3): H. Schaal, De Euripidis Antiopa, Berlin 1914; N. Wecklein, Die Antiope des Euripides, Philol. 79 (1924), p. 51 ff. — Die neuen Bruchstücke zitiere ich nach H. v. Arnim, Supplementum Euripideum, Bonn 1913 = H. Lietzmann, Kl. Texte Nr. 112; Die Buchstaben Fl. P. P. bedeuten Flinders-Petrie-Papyri.

[6] fab. 8.

des Dramas erblickt: In eundem locum (scil. zum Kithairon) Dirce per bacchationem Liberi illuc delata est. Ibi Antiopam repertam ad mortem extrahebat.“ Die Begleiterinnen werden den sekundären Chor gebildet haben, wie jenes Scholion andeutet. Während von den Euripidesfragmenten keines deutlich den Doppelchor erkennen läßt, muß man das Bruchstück 12 aus der Antiope des Römers Pakuvius[1] auf den Nebenchor beziehen: „cervicum floros dispendite crines.“ Das kann füglich von den Greisen des Hauptchores nicht gemeint sein. Das Fragment 10 des römischen Dichters hat Ribbeck[2] ebenso auf die Begleiterinnen der Dirke bezogen; aber das ist willkürlich. — Den zweiten Chor nennt das Scholion τὸν μετὰ Δίρκης, woraus hervorgeht, daß es sich um Begleiterinnen handelt. Dirke aber ist von Euripides als Bakchantin vorgeführt worden, wie die Rekonstruktion des Dramas, sowie Hygin durchaus sicher anzeigen. Diese Auffassung begegnet öfter im Altertum; R. Unger[3] urteilt: „Et fuerat Dirce ... Baccharum initiis cum maxime dedita.“ Da bleibt kein Zweifel, wo Dirke dionysosentflammt über das Gebirge schweift, daß auch ihre Begleitung mit gleichem Geist erfüllt ist. So hat Schaal[4] richtig in dem von ihm hergestellten Personenverzeichnis des Stückes auch einen χορὸς Βακχῶν aufgeführt[5]. — Der Hauptchor bestand aus Greisen;

---

[1] Pakuvius hat den Euripides nach dem Zeugnis der Alten zum Vorbild gehabt: Cic. De fin. 1, 2, 4; De inv. 1, 50, 94; Prob. zu Verg. Eclog. 2, 25. Fr. Leo (De tragoedia Romana observat. critic., Programm Göttingen 1910, p. 18) erkennt den Doppelchor bei Pakuvius an. Über dem Bericht Hygins steht: „Eadem Euripidis quam scribit Ennius.“ Robert schlägt vor (Die Phaethonsage bei Hesiod, Herm. 18 (1883), p. 436, Anm. 1), statt Ennius, von dessen Antiope wir sonst nichts wissen, Pakuvius zu schreiben; diese Möglichkeit hatte auch Welcker p. 812 erwogen.

[2] p. 295.

[3] Thebana paradoxa, Halle 1839, p. 218.

[4] p. 50.

[5] Wie ist die Lesart des Vaticanus 909 (vgl. E. Schwartz, Schol. in Euripidem, p. V f.) τὸν μετὰ Θήβης ἢ Δίρκης zu erklären? Der Zusatz Θήβης ἤ fehlt in den sonstigen Handschriften. Schwartz II, p. 12, hat ihn herausgeworfen. E. Graf (Die Antiopesage bis auf Euripides, Halle 1884, p. 75) tut desgleichen und beruft sich auf Cobet; aber wo das bei Cobet steht, oder woher er das sonst weiß, gibt er nicht an. Bei Nauck (p. 412) und v. Arnim (p. 11) ist der Zusatz nicht gestrichen. Ich glaube, daß er durch den Zweifel oder die Verwirrung eines Grammatikers in den Text gekommen ist, eben weil in der Spätzeit zu viele Versionen über dieselbe Person und ihren mythologischen Kreis bestanden. Dirke war die Frau des Lykos, dem Nykteus, der Vater der Antiope, als seinem Bruder die Tochter zur Bestrafung ausgeliefert hatte. Somit bestand zwischen Dirke und Antiope Verwandtschaft. Thebe gilt auch öfter als Verwandte der Antiope (die Stellen zumeist bei Unger a. a. O.). Weiter: Apollodor (bibl. III 5, 6) nennt als Gattin des Zethos Thebe; dieser und Amphion waren Söhne der Antiope. Ein anderer Zug: Nach Paus. II 5, 2 ist Thebe Tochter des Flusses Asopos; auch Antiope, deren Vater bei Euripides Nykteus ist (vgl. Unger, p. 69), soll nach Hom. Od. XI 260 vom Asopos abstammen (vgl. Apoll. Rhod. I 735; Eusthat. zu Hom. Od., p. 1682, 43). Obendrein ist Thebe in Ovids Amores III 6, 33 Gemahlin des Asopos. So ergibt sich mehrfache, aber verschieden gedeutete Verwandtschaft zwischen Antiope und Thebe. Andererseits konnte die „Tante“ Dirke sogar leicht als Mutter der Antiope aufgefaßt

somit herrscht darin Klarheit und Einheit der Auffassung. Um so verschiedener sind die Ansichten über die Herkunft der Greise. Der Meinung des Scholiasten „Θηβαίων γερόντων" steht eine Stelle bei Cicero[1] entgegen, derzufolge ein attischer Chor auftrat. Orelli suchte dem durch „Astici" abzuhelfen[2]. Aber „Astici" kommt nur in der Verbindung „ludi astici" in sicherer Überlieferung vor[3], außerdem je einmal als Beiname und Eigenname in Verbindung mit mons[4]. „Astici = Bürger" hat seinen Halt nur in dieser Konjektur. Welckers[5] Konjektur „Bacchici" ist sicher falsch. Nun begegnen in den neuen Fragmenten zwei nicht ganz vollständige Trimeter, in denen der Thebanerkönig Lykos vom Chor lediglich am königlichen Szepter erkannt wird[6]: fr. A 17 ff. Fl. P. P.

ὅδ] αὐ[τό]ς, εἰ χρὴ δοξάσαι τυραννικῷ
σ]κ[ή]πτρῳ, Λύκος πάρεστιν· σιγῶμεν, φίλοι.

Unmittelbar vor dieser Bemerkung war noch die Rede von Lykos gewesen[7], und doch setzt der Chorführer diesen Bedingungssatz dazu; der Chor ist also anscheinend kein thebanischer. Es ließe sich einwenden, Lykos, der mit seinen Begleitern[8] durch die Parodos hereinzieht, sei eben wegen der Entfernung gerade nur an seinem königlichen Szepter erkennbar gewesen. Das ist unwiderlegbar;

---

werden; denn in den Kyprien und damit in den späteren Auszügen war Antiope die Tochter des Lykos (Procl. Chrestom. I; vgl. Kinkel, Epicorum Graecorum fragmenta, Leipzig 1877, p. 18; L. Preller, Griech. Mythologie II = C. Robert, Die griech. Heldensage I, p. 115, Berlin 1920). Bei Euripides aber war Dirke dessen Gattin, wozu bei Ovid Thebe bestellt ist. Ich meine, diese verschiedenartigen Auffassungen über die Verwandtschaft der Antiope lassen sehr wohl eine Gleichsetzung der Dirke mit der Thebe in den Bereich der Möglichkeit kommen; daß der Scholiast auf einem dieser Wege zu seiner Ansicht tatsächlich gekommen ist, ist möglich. Übrigens waren die Namen Thebe und Dirke so geläufig, daß die Adjektive Dircaeus und Thebanus sich sehr oft decken (vgl. Unger, p. 225; im Index rerum p. 479 handelt er über Gleichsetzung des Namens Dirke mit andern); auch das könnte ein Anlaß zu der Hinzufügung gewesen sein. Wecklein (p. 57) würdigt den Text von Schwartz überhaupt nicht, sondern liest τὸν ἐκ Θήβης μετὰ Δίρκης. Dann wird der Satz zwar klar, aber die Änderung ist zu gewaltsam. Zudem wird den andern Handschriften Unrecht getan, die den Zusatz nicht haben. Auf Grund meiner Erwägungen glaube ich, man streicht das Θήβης ἥ besser, eben weil man es versteht.

[1] De divinit. II 64, 133: „nam Pacuvianus Amphio ... cum dixisset obscurius, tum Attici respondent."

[2] Vgl. O. Ribbeck, Scaen. poes. Rom. fr., I, p. 87. Außer mehreren andern z. B. Fr. Leo (De trag. Rom., Göttingen 1910, p. 18) war auch Wecklein dem Orelli gefolgt (Über drei verlorene Tragödien des Euripides, Sitzungsber. d. k. bayr. Akad. d. Wiss., München 1878 II, p. 174), von dem er später abwich (Philol. 79, p. 51).

[3] Reisch, Astici ludi PW II, 1790.

[4] Thes. ling. Lat. II 950, 35.

[5] p. 815.

[6] Das beobachtete schon I. P. Mahaffy, Der erste Herausgeber der Bruchstücke (On the Flinders Petrie papyri, Dublin 1891).

[7] Fr. A_3 Fl. P. P.

[8] fr. B I 8 u. 26 Fl. P. P.

nur habe ich keine wirklich gleichen Parallelen gefunden. Äußerlichkeiten sind freilich von Wichtigkeit bei der Anzeige auftretender Personen. Der Bote in den Persern (V. 247) des Aischylos wird wegen der Art seines Laufens für einen Perser gehalten, Teukros im Aiax (V. 975) an seiner Stimme erkannt. Aber auch die Entfernung kann die sofortige Erkennung seitens der Choreuten erschweren. Den Menelaos sieht Teukros erst sicher, als er nahe herankommt[1]. Der Monolog der Antigone (Oed. Col. 311 ff.) wird zwar durch ihre Erregung hervorgerufen, da Ismenes Ankunft gar nicht erwartet wird; aber es sind auch deutlich Grade der steigenden Erkennung sichtbar: zuerst erkennt Antigone ihre Schwester nicht recht, dann deutlich. Auch das ὡς ἔοικεν in des Eur. Alk. 1006 dürfte auf äußere Zeichen gehen. Derselbe kurze Zwischensatz findet sich bei Sophokles im Oed. Col. 1249; Polyneikes ist seiner Schwester wohl bekannt und kommt auch nicht wider Erwarten, aber Antigone verfolgt mit ihrer Zurückhaltung einen besonderen Zweck: sie will den blinden Vater nicht beunruhigen[2]. Eine bessere Parallele ergeben die Verse 369 ff. in Aischylos' Septem:-

ὅ τοι κατόπτης, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, στρατοῦ
πευθώ τιν' ἡμῖν, ὦ φίλαι, νέαν φέρει,
σπουδῇ διώκων πομπίμους χνόας ποδῶν.

Da zeigt besonders der Artikel ὁ, daß der Späher an sich wohl dem Chor bekannt ist. Wie er durch die Parodos hereinstürmt[3], wird er wohl an irgendeinem äußeren Zeichen erkannt; sonst hat das ὡς ἐμοὶ δοκεῖ keinen Zweck. Und doch nützt auch diese an sich gute Vergleichsstelle nichts: der Späher kommt unvermutet, Lykos erwartet; dieser Unterschied verändert alles. Es ist schon so, daß die Choreuten, wenn sie den Satz sprechen „εἰ χρὴ δοξάσαι τυραννικῷ [σ]κ[ή]πτρῳ", den König nicht zu kennen scheinen. Des Scholiasten Θηβαίων ist falsch, und das „Attici" bei Cicero kommt zu Ehren[4]. Das ist wahrscheinlicher als Mahaffys Mutmaßung[5], der den Chor aus Greisen bildete, die den boiotischen Teil des Kithairon bewohnten und den Lykos ja auch nicht zu kennen brauchten. Freilich ergibt unsere Annahme wieder anderen Anstoß. Wie kann der eben auftretende thebanische Lykos den Athenern Befehle geben? Wir hören ihn recht energisch zu den ihm fremden Choreuten in Imperativen reden[6]. Eine Erklärung könnte des Königs Aufregung geben. —

---

[1] Soph. Aiax 1042 ff.

[2] L. Radermacher, Oidipus auf Kolonos, Berlin 1909, p. 145, Anm. zu V. 1249.

[3] Das stimmt genau zu unserm Stück; auch Lykos kommt eilends, wie er selbst in fr. A 19 ff. Fl. P. P. sagt.

[4] Die gemachten Konjekturen erweisen sich als nutzlos. Zugleich sehen wir, wie Pakuvius auch im Chor den Euripides nachahmt.

[5] Vgl. Wecklein, Bericht über die die gr. Trag. betreff. Lit. d. Jahre 1889—1891, Bursian 71 (1892), p. 260.

[6] fr. A 22 Fl. P. P. σημήνατ' εἴπατε; so verbesserte Schaal (p. 34) den Papyrus.

Aus den Attikern gleich Bewohner der Stadt Athen, Athener, zu machen, geht nicht an. So passen ländliche Hirten am besten, wie ja auch das Stück im wilden Kithairon spielt[1]. Fr. 179 N mag vom Erzieher des Amphion und Zethos gesprochen sein; auf den Chor soll man den iambischen Trimeter nicht grundlos beziehen[2]. Wie das fehlerhafte Θηβαίων in das sonst gelehrte Scholion kam, sehe ich nicht; ob sich nicht der Scholiast bzw. seine Quelle durch den thebanischen Mythos und die zahlreichen thebanischen Personen hat beirren lassen? Für uns ist der attische Chor in seinem Wesen und Singen nicht greifbarer als ein entsprechender böotischer; auch die Handlung des Stückes verdeutlicht sich nicht. Vielleicht naht sich der Chor der Hirtenhütte, um das neue Musikinstrument des Amphion zu bestaunen, vielleicht um Bakchos zu verehren. Für Euripides können politische Gründe bestimmend gewesen sein, Boioter und Attiker auf der Bühne zusammenzubringen[3].

Nach der Konstituierung der Chöre versuchen wir, möglichst den Punkt zu bestimmen, wo der Bakchenchor auftrat. Dessen Auftreten ist abhängig von dem der Dirke: das lehrt uns der Ausdruck im Scholion: τὸν μετὰ Δίρκης. Dafür gibt es zwei sichere Termini. Nach dem Gespräch der Antiope mit ihren Söhnen erschien Dirke, die jene zum Tode zu führen gedachte. In einem späteren Teile des Dramas wurde die Kunde von der geschleiften Dirke gebracht. Dadurch wird der Aufenthalt auch des Chores begrenzt. Wecklein sah darin das dritte Epeisodion. Aber was er alles hineinzwängt, ergibt leicht zwei Epeisodia: die Dirkehandlung und die Wiedererkennung der Mutter Antiope und ihrer Söhne. Mehr kann man nicht sagen; gerade diesen Teil des sonst nicht mehr dunklen Dramas nennt Schaal[4] eine unausfüllbare Lücke. — Das Auftreten des Nebenchores werden wir uns recht lebhaft vorstellen. Es wird wohl, wie oft bei Euripides, Zufall sein, daß die Bakchen gerade vor des Hirten Hütte gelangen, wo der Antiope Söhne erzogen werden. Auch ohne sichere Spuren ist ein dithyrambisches Lied bei oder nach dem Auftreten anzusetzen. Aus der Antiope des Pakuvius hielt man fr. XII[5] für ein Stück dieses Gesanges: cervicum floros disperdite crines. Ribbecks Emendation „dispendite", geht nicht weit von den überkommenen Buchstaben ab. F. Leo hält die Schreibung „dispergite" für recht. Aber das Fragment geht auf das Haar der Antiope, mit dem sie am Stier festgebunden werden

[1] Den Inhalt des Stückes kann ich hier nicht erläutern; vgl. besonders Schaal.

[2] So H. Weil, Les nouveaux fragments de l'Antiope d'Euripide, Revue des études grecques 3 (1890), p. 482.

[3] Vgl. Schaal, p. 7.

[4] p. 28. Schaal verlegt den Anagnorismos vor, Wecklein hinter die Dirkeszene. Die letztere Ansicht vertritt auch Séchan (p. 302, Anm. 4), und zwar mit vollem Recht. Wie konnte passenderweise nach vorheriger Erkennungsszene die grimme Dirke die Mutter den Söhnen noch entreißen?

[5] O. Ribbeck, Scaen. poes. Rom. fr., I, p. 89.

wird. Auch ist disperdere gerade in alter Zeit gebräuchlich[1]. Darum gebe ich das Bruchstück lieber dem abziehenden Chor, der zur Vollstreckung schreitet. Auch hierin erweist sich der Chor wieder als sekundär, er ist ganz μετὰ Δίρκης. Der Exodos der Bakchen wies Hartung[2] nicht ohne Grund fr. IV eines unbekannten Stückes des Pakuvius zu:

„Agite ite, evolvite rapite, coma
tractate per aspera saxa et humum
scindite vestem ocius."

Das verrät bakchische Wut und zeigt wohl die Mißhandlung der unglücklichen Antiope. Dagegen soll man fr. CXX aus der unbekannten Tragödie eines unbekannten Dichters „rapite, agite, ruite celeripedes" nicht hierher beziehen[3]; gerade derselbe Gedankengehalt, gerade dieselben Worte sprechen dagegen. Auch hat Pac. Ant. fr. X „nonne hinc vos propere ⟨e⟩ stabulis amolimini?" keine bestimmte Beziehung zum Bakchenchor, wie das Ribbeck meinte. Dann dürfte Wecklein[4] auch recht haben, daß es zu den zwei Brüdern gesagt sei; übrigens paßt es auch auf des Lykos Trabanten[5]. „Vermutlich" also hat der Nebenchor bei der Parodos und der Exodos gesungen.

Wieder im Gegensatz zum Hippolytos sind die Chöre hier zu gleicher Zeit auf der Bühne. Das zeigt die allgemeine heutige Kenntnis des Stückes; ich sehe auch keinen Grund für die Fernhaltung des Hauptchores. Der Scholiast[6] begann seine Bemerkung über die Antiope mit ὡς; man könnte streiten, ob die Konjunktion nur an das gerade vorhergehende „συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπεισάγει τοιοῦτο ἄθροισμα" anschließen soll, oder der Satz „ὡς καὶ ἐν τῇ Ἀντιόπῃ δύο χοροὺς εἰσάγει" eben eine Parallele ist zum ganzen Vorhergehenden, zum Hippolytos und Alexandros. Doch hat das keine große Bedeutung, da beides paßt. Schwieriger ist das Folgende: τόν τε τῶν Θηβαίων γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης. Das Wort διόλου hat meist die Bedeutung „überhaupt". Aber auch wenn man hier übersetzt „während des ganzen Stückes", ist doch die erwünschte Angabe der Zeitdauer des Aufenthaltes auf der Orchestra nicht herauszulesen[7]. — Trotz der gleichzeitigen An-

[1] Plaut. Cas. 248 und Trin. 334; Cat. ad fil. fr. 1.
[2] II, p. 426.
[3] Ribbeck, p. 296.
[4] Philol. 79, p. 64.
[5] fr. B I 8 ff. Fl. P. P.
[6] Vgl. diese Arbeit, p. 88.
[7] Vgl. Thes. ling. Graec. V 1909 unter ὅλος, διόλου und Liddel-Scott, Greek-English Lexicon (herausg. von H. St. Jones, Oxford 1927), part. 3 p. 433 unter διόλου. In einem Epigramm des Asklepiades (Anth. Pal. V 158, 3) διόλου ἐγέγραπτο (scil. auf dem Gürtel) φίλει με wird nicht klar, ob διόλου mit ἐγέγραπτο oder φίλει zu verbinden ist. Unverständlich bleibt mir das διόλου in einer alexandrinischen Monodie (Lyr. Alex. adesp. 37, 5 = J. U. Powell, Collectanea Alexandr. Oxford 1925, p. 199); Jones übersetzt mit „always".

wesenheit glaube ich an keinen Chordialog. Vielleicht, daß die attischen Greise um Barmherzigkeit für Antiope flehten, aber dann wird Dirke geantwortet haben. Während wir fast immer während eines Chordialogs die Bühne leer von Schauspielern oder höchstens einen als stumme Person anwesend sahen, wird das hier nicht zutreffen, soweit ich aus den Rekonstruktionen ersehe. Es handelt sich ja um die Dirke-Antiope Szene, und der alte Erzieher wird auch da sein. Da ist für Chordialog kaum Platz, ganz abgesehen davon, daß jede Spur davon fehlt. Auch hat der Bakchenchor vermutlich keine Berührung mit den attischen Greisen. Anders in den zwei mit Doppelchor ausgestatteten Dramen des Aischylos. Weder in der Handlung, noch in den Gesängen des euripideischen Stückes dürfen wir irgendwelche Wechselbeziehung zwischen beiden Chören ansetzen.

Im **Erechtheus** des Euripides, der mit den Hiketiden einer Tetralogie angehört hat, begegnet uns schon wieder ein παραχορήγημα von Choreuten, das etwa zur selben Zeit Wilamowitz[1] und Ribbeck[2] feststellten. Freilich sind ihre Ansichten über die Gestaltung des Doppelchores völlig konträr. In fr. 351 N:

ὀλολύζετ' ὦ γυναῖκες, ὡς ἔλθῃ θέα
χρυσὴν ἔχουσα Γόργον' ἐπίκουρος πόλει

werden Frauen angeredet. Das größere Bruchstück 369 N ist offensichtlich von Männern gesungen:

κείσθω δόρυ μοι μίτον ἀμφιπλέκειν ἀράχναις,
μετὰ δ' ἡσυχίας πολιῷ γήρᾳ συνοικοίην,
ἀείδοιμι δὲ στεφάνοις κάρα πολιὸν στεφανώσας
Θρηΐκιον πέλταν πρὸς Ἀθάνας
περικίοισιν ἀγκρεμάσας θαλάμοις
δέλτων τ' ἀναπτύσσοιμι γῆρυν,
ἃν σοφοὶ κλέονται.

Viele Anzeichen verraten deutlich den männlichen Chor: der gesamte Inhalt, die Hoffnung auf ein ruhiges Greisenalter nach beendetem Kriege, das Aufhängen von Beutestücken, insbesondere die damit übereinstimmenden maskulinen Partizipien in den Versen 3 und 5. Letztere freilich sind nur in Verbindung mit anderen Gründen zuverlässige Hinweise. Auch das Singen von Heldentaten des Krieges ist nicht allein beweiskräftig, so daß das ἀείδοιμι (V. 3) nichts für einen Männerchor bedeutet. Doch bilden nach meiner Ansicht wehrhafte Männer den Chor; denn Greise hängen keine erbeuteten Schilde auf. Welcker[3], der schon dieses Bruchstück einem echten Soldatenchor geben wollte, geriet hinterher in große Schwierigkeit: er brauchte die Soldaten zum Kampf,

[1] Analecta Euripidea, p. 173 f.
[2] p. 186.
[3] p. 718.

der in diesem Stück zwischen Athenern und Thrakern stattfand. Da er aber einen Soldatenchor für das einzig Mögliche hielt, konstruierte er sich einen kaum glaublichen Chor von schon bejahrteren Kriegern, die indessen doch noch zum Kampf bereit gewesen seien[1]. Das Fragment haben in der Tat richtige Krieger wehrfähigen Alters gesungen. — Glücklicherweise zeigt das Bruchstück 351 N noch soviel, daß auch die Frauen gesungen haben werden; denn irgendwer (die Chorführerin) fordert sie ja auf, mit lauter Stimme die Göttin Athene anzurufen. Da werden sie ihren Bittgesang angestimmt haben.

Welcher der beiden Chöre ist der Hauptchor des Stückes? Wilamowitz sieht in den Soldaten, Ribbeck in den Frauen das παραχορήγημα. — Soweit wir die Handlung des Stückes heute als wahrscheinlich kennen[2], fand im Stück selbst ein Kampf statt, worauf schon Welcker hingedeutet hatte. Der Sieg der Athener wurde wohl von einem Boten gemeldet. Wann mag nun der Soldatenchor das uns überkommene Bruchstück gesungen haben? An sich schon ist es unerwünscht, daß Truppen vor dem Entscheidungskampfe ein derartiges Lied anstimmen: Friede bis ins ferne Greisenalter wird herbeigesehnt, die Werke des Friedens werden laut gepriesen, eine fürwahr wenig kampffreudige Stimmung. Dazu handelt es sich ja auch um athenische Krieger. Dagegen ist alles in Ordnung, wenn dieser Gesang nach der Schlacht angesetzt wird. Es heißt ja auch am Anfang: κείσθω δόρυ μοι. Das Partizip ἀγκρεμάσας beweist an sich nichts, weil der ganze Satz im Optativ steht. Aus solcher Erklärung des Bruchstücks folgt ohne weiteres, daß die Sänger am Kampfe selbst teilgenommen haben. Es ist also währenddessen ein anderer, doch wohl der weibliche Chor auf der Orchestra gewesen. Von einem Auftreten der Krieger auch schon vor der Schlacht ist keine Spur; wir dürfen also wohl den normalen Fall annehmen, daß die Soldaten erst im letzten Teil des Stückes[3] einmarschierten, d. h. Nebenchor sind. Über den Weiberchor kann man weiter nichts aussagen. Ribbeck, der in ihm den sekundären Chor gesehen hatte, ist vielleicht durch falsche Erklärung von fr. 351 N zu seinem Irrtum gekommen; der Imperativ ὀλολύζετε fordert nicht zugleich auf,

---

[1] Vgl. seines Schülers Nagel Dissertation: „De Erechtheo tragoedia Euripidis perdita, Berlin 1842, p. 75."

[2] Ich führe ferner an: Wecklein, Dramatisches und Kritisches zu den Fragmenten der griech. Tragiker, Sitzb. d. k. bayr. Akad. d. Wiss., München 1890 I, p. 8 ff.; E. Ermatinger, Die attische Autochthonensage bis auf Euripides, Berlin 1897, p. 90 ff., besonders Anm. 58; Wilam., Griech. Trag. übers. I, p. 225; E. Howald, Unters. zur Technik der eur. Trag., Tübingen 1914, p. 51; O. Schröder, De laudibus Athenarum a poetis tragicis et ab oratoribus epidicticis excultis, Göttingen 1914, p. 6 u. 17; C. Robert, Die griech. Heldensage, Berlin 1920 (in: L. Preller, Griech. Myth.) I, p. 142 f.; Johanna Schmitt, Freiwilliger Opfertod bei Euripides, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten XVII 2, p. 63 ff. (32 ff.).

[3] Vor Wilamowitz und Ribbeck setzte man das fr. 369 fälschlich an den Anfang des Stückes.

zu einem Tempel der Athene zu pilgern d. h. die Orchestra zu verlassen[1].

Außer fr. 369 N haben wir nichts von dem zweiten Chor; was Hartung[2] ihm sonst noch gab, hat Nauck ihm gerechterweise genommen. — Über die Beziehungen der Chöre zueinander ist nicht mehr sicher, als daß sie wohl zu gleicher Zeit auf der Bühne weilen. Ob die Exodos dieses Stückes den Gesang zweier Chöre aufwies[3] oder der Nebenchor alsbald wieder verschwand, entscheide ich nicht. Das erstere kann möglich sein, aber eine einigermaßen sichere Handhabe fehlt. Das ergäbe auch noch nicht von selbst einen Chordialog. Man enthält sich besser des Urteils.

In der Tragödie **Theseus** wurde des gleichnamigen Heros Fahrt nach Kreta behandelt[4]. In ihr traten auch die athenischen Kinder auf, die dem Minotauros zum Fraß bestimmt waren; der Scholiast zu Aristoph. Vesp. 313 sagt: ἐκεῖ γὰρ ταῦτα λέγουσιν οἱ ταττόμενοι παῖδες εἰς βορὰν τῷ Μινωταύρῳ. Auch die Mythographen berichten oft[5] von dem traurigen Zuge, wobei zumeist je sieben Knaben und Mädchen angenommen werden. Zudem zeigt fr. 385 N die Anwesenheit der Kinderschar auf der Orchestra, da es von Kindesmund gesprochen ist; denn daß statt aller überhaupt nur ein Kind auftrete, ist an sich unwahrscheinlich. — Welcker, Hartung und Wagner machten die athenischen Kinder zum Hauptchor, ähnlich, wie es in den euripideischen Hiketiden sei. Das scheint nicht unmöglich, wenn auch die Rolle des Theseus, der ja unter ihnen war, von einem erwachsenen Schauspieler agiert werden mußte. Aber gerade in den Stellen aus älterer Zeit, die wir besitzen[6], wird Theseus nicht unter die 14 Kinder gezählt; er steht außerhalb und rühmt sich z. B. in Eur. Her. 1326 f. σώσας κόρους δὶς ἑπτά. Auch die Ausrede, die dem Tod geweihten Athenerkinder seien schon in etwa erwachsen und so von erwachsenen Choreuten dargestellt worden, zieht nicht. Des Aristophanes Parodie zu fr. 385 N[7] steht

[1] Vgl. Ribbeck, p. 186 „Bittgang der Weiber zum Tempel der Athena".

[2] I, p. 471.

[3] So Wilamowitz, Anal. Eur., p. 174. In der Tat passen die Friedensgedanken gut dahin.

[4] Nauck, p. 477; Welcker II, p. 733; Hartung I, p. 547; Wagner, p. 710; Séchan, p. 324; Wilam., Anal. Eur., p. 171 u. 175; C. Robert, Bild und Lied, p. 33, Berlin 1881; M. Mayer, De Euripidis mythopoeia, Berlin 1883, p. 62 ff.; Wilam., Euripides Hippolytus, Berlin 1891, p. 43 f.; C. Robert, Theseus und Meleagros bei Bacchylides, Herm. 33 (1898), p. 146; G. Koerte, Theseus zum Herakles umgewandelt vor Minos, Strena Helbingiana, Leipzig 1900, p. 169 f.; C. Robert, A collection of Roman sarcophagi at Clieveden, Journal of Hellen. studies 20 (1900), p. 94; Wilam., Griech. Trag. übers. I, p. 222, Anm. 1.

[5] Steuding, Theseus, Roscher V, 690 f.

[6] Steuding a. a. O.

[7] Die Parodie in Aristoph. Vesp. 314 hat vielleicht nichts mit der Tragödie Theseus zu tun, da ein Hippolytos Sprecher ist (vgl. das Scholion zu V. 313); Fr. Leo (Senecae tragoediae I, p. 180 ff., Berlin 1878) glaubt, daß das Zitat des Scholiasten: ἀνόνητον ἄγαλμ', ὦ πάτερ, οἴκοισι τεκὼν dem Hippolytos καλυπτόμενος angehöre. Wilamowitz (Exkurse zu Euripides' Medeia, Herm. 15 (1880), p. 484, Anm. 1) verglich den V. 1144 f. des erhaltenen Hippolytos: ὦ

im Wege; denn in den Wespen haben den Vers sicherlich Kinder vorgetragen, so wohl auch hier. — Haym[1] hat sich gegen die Annahme des Hauptchores aus Kindern gewandt. Besonders fr. 382 N schien C. Robert und ihm ein Hinderungsgrund zu sein; in ihm wird ein Bericht über das ankommende Schiff gegeben. Das würde einen Boten vor der Parodos ergeben, und den lehnt Haym als nicht usitatum ab. Aber das Fragment braucht ja gar kein waschechter Botenbericht zu sein; ich denke an des Euripides Medea (V. 67 ff.), wo der Pädagoge das eben Gehörte erzählt; auch in der „Andromache" (V. 56 ff.) spricht eine Magd nach Botenart im Prolog zu ihrer Herrin. Das sind beides Leute niederen Standes, wie der Sprecher von fr. 382 N, der die einzelnen Buchstaben des Namens Theseus umschreibt. Schon in des Phrynichos Φοίνισσαι trat ein Eunuche auf, ἀγγέλλων ἐν ἀρχῇ τὴν Ξέρξου ἧτταν. Wem diese Parallelen nicht ausreichen, der findet in Aesch. Sept. 39 ff. einen vollkommenen Botenbericht vor der Parodos. Dagegen hat Haym sehr stichhaltig ausgeführt, daß allein schon die Gleichheit im Agon der dionysischen Festspiele einen Hauptchor von Knaben ausschließe; und Beispiele fehlen uns ja auch ganz. Auch bei Aristophanes sind die Kinder παραχορήγημα. — Hat nun in Wahrheit ein Doppelchor bestanden? Die Beantwortung der Frage hängt von jenem Scholion ab; ich habe gelegentlich der euripideischen Hiketiden genug der Erwägungen angestellt[2]. V. 313 des Aristophanes, aus dem der Scholiast das πράγματα βόσκειν aufnimmt und den Kindern bei Euripides zuschreibt, gehört in der Parodie gar nicht den Kindern, noch hat er etwas mit Euripides zu tun. Bei Aristophanes singt wahrscheinlich (?) nur ein Knabe; ob dann auch im Theseus? — Ich schließe: Knaben und Mädchen sind in der Orchestra aufgetreten; den Hauptchor bilden sie nicht; mehr noch als in den Hiketiden besteht hier die Wahrscheinlichkeit des Einzelvortrags eines Knaben.

Über die **Ino** des Livius Andronikus sagt Terentianus Maurus[3] in De metris:

„Livius ille vetus Grajo cognomine suae
inserit Inoni versus, puto, tale docimen:
praemisso heroo subiungit namque miuron,
hymnum quando chorus festo canit ore Triviae:
Set iam purpureo suras include cothurno,
balteus et revocet volucres in pectore sinus,
pressaque iam gravida crepitent tibi terga pharetra.
Derige odorisequos ad certa cubilia canes[4]."

τάλαινα μᾶτερ' ἔτεκες ἀνόνατα. Das Scholion ist eben nicht sicher zu deuten. Da Hippolytos kaum unter die Personen der Theseustragödie zu rechnen ist, sind Jahns Mutmaßungen über Einzelgesang der Knaben hinfällig (Archäologische Beiträge, Berlin 1847, p. 255).

[1] Diss. Hal. XIII, p. 261 f.

[2] Vgl. p. 97 ff.

[3] V. 1931 ff.; H. Keil, Grammatici Latini VI, p. 383, Leipzig 1874. Die vier letzten der zitierten Verse hat auch Marius Victorinus (Keil, p. 68).

[4] Ich habe nach Ribbeck zitiert (Scaen. Rom. poes. fr. I, p. 4 f.).

Das ist ein echtes Jägerlied, und Ribbeck[1] tat recht, es von einer aufbrechenden Jägerschar singen zu lassen. — Finden sich bei Euripides[2] gleiche Spuren? Als argumentum des Stückes betrachtet man, wie so oft, den Bericht Hygins[3], der den Titel führt „Ino Euripidis": „Athamas autem in venatione per insaniam Learchum, maiorem filium suum, interfecit." Apollodor[4] stimmt überein: Ἀθάμας μὲν τὸν πρεσβύτερον παῖδα Λέαρχον ὡς ἔλαφον θηρεύσας ἀπέκτεινεν. Wutgepackt schweift Athamas durch die Felder; so scheint ihn mir fr. 421 N zu beschreiben: κοίλοις ἐν ἄντροις ἄλυχνος, ὥστε θὴρ μόνος. Das maskuline μόνος gibt die erwünschte Bestätigung. All diese zwar geringen Ähnlichkeiten, sowie der gleiche Titel Ino, der nur bei Euripides und Livius vorkommt[5], drängen zu der Annahme, daß der Römer den Euripides nachgedichtet habe[6]. Ob dieser dann nicht auch mit einem Jägerlied den Auszug des Athamas zur Darstellung gebracht hat, von dessen wildem Umherschweifen sicher berichtet ist? Die Antwort ist nicht sicher, die Frage aber muß man stellen. Der eigentliche Chor bestand nach fr. 399 N aus Frauen.

Im **Oineus**[7] des Euripides und der Periboea des Pakuvius sind Teile der aus den geringen Bruchstücken erschlossenen Handlung, Gedanken, sogar Worte derart gleich, daß der Römer im wesentlichen in seiner Tragödie dem Euripides gefolgt zu sein scheint[8]. Ribbeck[9] wies auch zuerst auf das Fragment XXVIII des Pakuvius hin: „thiasantem fremitu concite melum!" und folgerte daraus das Auftreten eines „bakchischen Schwarms", der einen Nebenchor bildete. Dieser bakchische Chor soll vorgetreten sein, bevor Diomedes seinen Großvater Oineus am Könige Agrios rächte. Die Möglichkeit dieser Vermutung läßt sich noch weiter festigen, ohne eine andere weiter unten von mir vertretene Interpretation des genannten Bruchstückes zu beeinträchtigen. Agrios scheint bei einem ungezügelten Gastmahle erschlagen zu werden; feinsinnig hat Ribbeck fr. XII hierher bezogen: „postquam est oneratus frugum et floris Liberi." Auf ein Zechgelage deuten vielleicht

---

[1] p. 34.

[2] Nauck, p. 482; Welcker, p. 615; Hartung I, p. 453; Wagner, p. 714; Ribbeck, p. 34; Robert, Die griech. Heldensage I, p. 47 f.

[3] fab. 4.

[4] bibl. III, 4, 3_5.

[5] Eitrem, Leukothea, PW XII 2, 2297 f.; allerdings gab es mehrere Athamas betitelte Dramen.

[6] Hartung I, p. 460 sagt bedingend: „si modo Euripidem Livius imitatus est." Escher (Athamas PW II 2, 1933) sieht in des Aischylos Athamas die benutzte Vorlage des Livius.

[7] Nauck, p. 536; Welcker II, p. 583; Hartung I, p. 153; Wagner, p. 755; Séchan, p. 442; Wecklein, Sitzb. d. k. bayr. Akad., München 1890 I, p. 10; Howald, p. 21.

[8] Ribbeck, p. 303. Es stimmten zu J. Vogel (Szenen eur. Tragödien in griech. Vasengemälden, p. 124, Leipzig 1886) und Séchan (p. 443).

[9] p. 306.

auch aus einem Iliasscholion[1] die Worte: συνεδαίνυτο γὰρ αὐτοῖς. Von des Agrios Ermordung mag ein Bote erzählt haben. Ich glaube, wir haben ein Stück davon bei Euripides in fr. 562 N vor uns; das weist zugleich auf die wüste Trinkerei:

πυκνοῖς δ' ἔβαλλον Βακχίου τοξεύμασιν
κάρα γέροντος· τὸν βαλόντα δὲ στέφειν
ἐγὼ ἐτετάγμην, ἄθλα κοσσάβων διδούς. —

Trotz allem kann das fr. XXVIII auch vom eigentlichen Chor gesungen sein; warum soll nicht auch der ein Lied zu Ehren des Dionysos singen? Vielleicht wurde es aus Freude über den Tod des Agrios angestimmt, vielleicht aber auch auf seinen Befehl. So trägt der Chor thebanischer Greise in Sophokles' Antigone (V. 1115 ff.) ein herrliches Lied auf Dionysos vor. Ein Bakchosgesang begegnet auch unter den Fragmenten der Hypsipyle des Euripides[2], man wird deswegen nicht auf ein παραχορήγημα schließen. In der Tragödie Oineus des Chairemon, von der nur ein Fragment existiert[3], sind die Bakchen beschrieben; daß sie auftraten, beweist nichts. Der dithyrambische Gesang im Oineus mag wohl seinen Ursprung oder Anstoß darin haben, daß Name und Mythos des Oineus eng mit Bakchos verknüpft sind. Die aufgeworfene Frage findet auch durch die neuen Bruchstücke[4] keine Lösung, unter denen sogar der Rest eines Chorliedes steht. Der eigentliche Chor ist auch nicht bekannt. Hartung[5] vertrat die Annahme eines Dienerchores. Weiblich war er nach Ansicht von Grenfell und Hunt; aber statt ihrer Ergänzung χοροῦ μ[ία steht bei von Arnim[6] χοροῦ μ[έλος[7].

---

[1] Schol. Townl. zur Ilias XIV 114; vgl. Ribbeck a. a. O. und I. Schmidt, Tydeus, Roscher V, 1390 f.

[2] Eur. fr. 57 u. 58 Oxyrh.; vgl. von Arnim, Suppl. Eur. p. 59. — Wie in diesem überlangen Stück der Chor zur Handlung stand, ist nicht deutlich. Nach C. Roberts Ansicht (Die Jasonsage in der Hypsipyle des Euripides, Herm. 44 (1909), p. 394) muß der Chor den Oineus und Thoas als Söhne der Hypsipyle kennen und durfte eigentlich in der folgenden Szene das ihm bekannte Verwandtschaftsverhältnis dieser und der Hypsipyle zu ihrer, der Mutter, Rettung nicht verschweigen. Als Ausweg erkennt Robert eine Eiparodos nicht an; aber Furcht vor der erzürnten Königin und etwaiger Befehl des Amphiaraos sind auch dünne Gründe. Für einen Nebenchor fehlt mir der Anhalt. (W. Morel, De Euripidis Hypsipyla, Leipzig 1921).

[3] Chair. fr. 14 N (p. 786).

[4] B. P. Grenfell und A. S. Hunt, The Hibeh papyri I, p. 21. London 1906; von Arnim, Suppl. Eur., p. 36 ff.; S. Mekler, Bericht über die die griech. Tragiker betreff. Lit. d. Jahre 1903—1907, Bursian 147 (1910), p. 105; K. Fuhr (Rezension: The Hibeh papyri etc.), Berl. phil. Wochenschr. 1906, p. 1411.

[5] I, p. 155.

[6] p. 39.

[7] Der Chor der Πηλιάδες, die dem βίος Εὐριπίδου zufolge (vgl. Schwartz, Scholia in Euripidem I, p. 2,14 ff.) im Jahre 455 aufgeführt sind, steht nicht fest. Da aber wohl sicher in den Jugendstücken des Euripides der Chor noch erhöhte Bedeutung hatte, können sehr wohl Titel und Chor sich decken. Dann rückt ein Chor von der Struktur der euripideischen Hiketiden in den Bereich der Möglichkeit (anders urteilen Hartung I, p. 63, und Séchan, p. 472, Anm. 3);

Daß der Chor der **Stheneboia** aus dienenden Frauen bestehe, ist eine ansprechende Vermutung Welckers[1], der auch Sellner[2] neuerdings stattgegeben hat; dazu paßt der Schauplatz, die Stadt Tiryns. Nach dem unglücklichen Tode der Stheneboia traten Fischer auf[3]: ἦν (scil. Stheneboia) ἀποθ⟨ανοῦσαν εὑρόντες τινὲς⟩ ἁλιεῖς ἀναλαβόντες ⟨ἐκόμισαν⟩ εἰς Τίρυνθα. Aus Fischermund stammt auch die Schilderung des Fischerberufes in fr. 670 N[4]:

βίος δὲ πορφυροῦς θαλάσσιος
οὐκ εὐτράπεζος, ἀλλ' ἐπάκτιοι φάτναι.
ὑγρὰ δὲ μήτηρ, οὐ πεδοστιβὴς τροφὸς
θάλασσα· τήνδ' ἀρούμεν, ἐκ ταύτης βίος
βρόχοισι καὶ πέδαισιν οἰκαδ' ἔρχεται.

Haben wir einen Nebenchor vor uns? L. Weber[5] redet von dem „ganz singulären Fischerchor der Stheneboia". Doch schon Wecklein, Sellner, Wilamowitz und Séchan[6] meinten, daß ein einzelner Fischer für alle spreche. Aber das fast einzige Argument aus des Euripides Philoktet ist nicht über jeden Zweifel erhaben; dort hat einer aus der troischen Gesandtschaft eine Rede an Philoktet gehalten. Aber daß diese Gesandtschaft beim Auftreten nicht als Chor vielleicht einen Bittgesang vorgetragen habe, steht nirgends. Andererseits könnte Paris Vorsitzender dieser Gesandtschaft sein[7]; dann dürfte der Sprecher, eben Paris, nicht mehr den andern gleich, mithin von etwaigem Chor keine Rede sein. — Untersuchen wir zunächst ganz kurz die Fischerszene. Der Sprecher konnte ein Schiffsbesitzer sein, und doch darf das Scholion sie alle, die die Leiche bringen, ἁλιεῖς nennen. Auch über die Zahl wird nichts ausgesagt; gehört denn ein Chor dazu, eine Leiche heranzutragen? Doch gesetzt diesen Fall, muß denn unbedingt der unus inter pares[8], der Sprecher unter Gleichgestellten, ein Koryphaios sein? Wilamowitzens Satz: „daß für die unbestimmte Anzahl ein einzelner singt, ist dem Herkommen entsprechend" habe ich schon oben[9]

---

aber die 5-Zahl der Peliaden ist doch nicht unbedingt sicher (vgl. Hoefer, Peliades, Roscher III 2, p. 1845) und durfte auch vom Dichter ad hoc vermehrt werden.

[1] p. 779.

[2] W. Sellner, De Euripidis Stheneboea quaestiones selectae, Jena 1910, p. 52.

[3] Greg. Cor. zu Hermog. περὶ μεθόδου δεινότητος XXX 13.

[4] Nauck, p. 567 ff.; Welcker, p. 777; Hartung, I, p. 78; Wagner, p. 778; I. Vogel, p. 85; Wecklein, Über fragmentarisch erhaltene Tragödien des Euripides, Sitzb. d. k. bayr. Akad. d. Wiss., München 1888 I, p. 98 f.; R. Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern, Berlin 1900, p. 84; Wilam., De Euripidis Stheneboea, Classical Philology 3 (1908), p. 225; Sellner, p. 14; von Arnim, Suppl. Eur., p. 43; Howald, p. 35; Séchan, p. 494, Anm. 2.

[5] in seiner Ausgabe der Alkestis des Euripides, p. 47, Anm. 1.

[6] a) p. 102; b) p. 62; c) p. 229; d) p. 497.

[7] R. C. Jebb, Sophocles IV, The Philoctetes, Cambridge 1908, p. XVIII.

[8] Graeber, p. 58.

[9] Wilam., Griech. Trag. übers. I, p. 222; vgl. diese Arbeit, p. 98.

als falsch hingestellt, indem ich auf den Hippolytos verwies. Ein Kind singt wahrscheinlich in Hiketiden und Theseus für die ganze Schar. Im Prolog Soph. Oed. Rex sind bittende Kinder und Priester auf der Orchestra anwesend; ein einziger Priester drückt aller Gedanken aus (V. 14 ff.). Das beste Zeugnis geben die euripideischen Bakchen (V. 434 ff.). Den gefesselten Dionysos bringen die Trabanten, von denen einer spricht: Πενθεῦ, πάρεσμεν τήνδ' ἄγραν ἠγρευκότες. Daß es aber ein „Obertrabant" sei, ist nicht einzusehen. Nach dessen Rede spricht Pentheus die ganze Bande an: μέθεσθε χειρῶν τοῦδε (d. h. Διονύσου). So kann auch fr. 670 mit Fug und Recht von einem einzelnen Fischer gesprochen sein. Die pluralische Anrede in fr. 671 N: κομίζετ' εἴσω τήνδε entspricht genau dem Verse 451 der Bakchen: μέθεσθε χειρῶν τοῦδ'. Von Doppelchor darf keine Rede sein.

Fast einer ganz erhaltenen Tragödie an Bedeutung gleich ist gerade für unsere Untersuchungen der euripideische **Phaethon**[1], eine Tragödie, die man heute der späteren Schaffensperiode dieses Dichters, etwa von 415 an, zuweist[2]. Gerade der Chorfragmente sind viele zum Glück erhalten, und die zahlreich im Text vorhandenen Hinweise auf den Chor befähigen uns, eindeutig die chorischen Aktionen festzustellen. — Unter Hinweis auf die Verse 5 und 32 in fr. 781 N erkennt Wilamowitz den dazwischen liegenden Hymenaios einem zweiten Chor zu; er erklärt kurz und bündig: „Es steht ja einfach da, daß die Mädchen kommen und gehen." — Nur bezeichnet er sich irrtümlich als Entdecker dieses Doppelchores. Schon Hartung[3] urteilt recht über die Komposition dieses Bruchstückes: „Virgines, quas ducit rex a templis publicis reversas, non famulae, quae chorum perpetuum constituunt, haec cantant. Illae enim corpus auferentes intro abierunt." Erläutern wir den Doppelchor kurz an Hand der Fragmente[4]. In fr. 773, 10 f. N wird auf die Parodos der nahenden Choreuten verwiesen: καὶ γὰρ αἵδ' ἔξω δόμων δμωαὶ περῶσιν, αἳ κτλ. Im ebenso umfangreichen

[1] Nauck, p. 599. — G. Hermann, Euripidis fragmenta duo Phaethontis e codice Claromontano edita = opusc. III, p. 3; Welcker, p. 594; Wagner, p. 800; Hartung II, p. 191; Wilam., Phaethon, Hermes 18 (1883), p. 396 ff., 410; Fr. Blaß, De Phaethontis Euripideae fragmento Claromontano, Kiel 1885 = Festschrift zum Geburtstag d. Kaisers von d. Univ. Kiel, p. 11 ff.; Wecklein (Rezension: A. Bangert, De fabula Phaethontea, Halle 1885), Berl. phil. Wochschr. 1885, p. 1325; Wecklein, Ausgew. Tragödien des Euripides IV, Hippolytos, p. 20, Leipzig 1885; G. Knaack, Quaestiones Phaethonteae, Berlin 1886 = Phil. Untersuchungen VIII, p. 17; Wecklein, Sitzb. d. k. bayr. Ak. d. Wiss., München 1888 I, p. 118; G. Knaack, Phaethon, Roscher III 2, 2184; Wilam., Phaethon, Berliner Klassikertexte V 2, p. 79, Berlin 1907; Wilam., Sappho und Sim., p. 38, Anm. 1; von Arnim, p. 67; Howald, p. 38; H. Volmer, De Euripidis fabula quae Φαέθων inscribitur restituenda, Münster 1930.

[2] Dahin weisen die Trimeterauflösungen und die Sagenversion, an die Euripides im Hippolytos V. 732 ff. d. J. 428 noch nicht dachte; vgl. K. Münscher, Zur mesodischen Liedform, Herm. 62 (1927) 163 f., Anm. 1.

[3] II, p. 204, Anm. zu V. 114.

[4] Die sonstige Handlung des Stückes darf mich hier nicht beschäftigen.

Fragment 781 N ist Phaethons Mutter Klymene im Begriff, mit den Dienerinnen die Leiche des toten Sohnes insgeheim vor ihrem Gemahl Merops in den Palast zu schaffen. Zu schnellem Handeln treibt sie an; denn

πόσις μοι πλησίον γαμηλίους
μολπὰς ἀϋτεῖ παρθένοις ἡγούμενος.

Da während der Worte der Klymene wohl der eigentliche Chor zugegen ist, hören wir einen andern zweiten Chor singend sich nahen. Nach erneuter Aufforderung in V. 8 „ἐπείγετ' εἶα, δμωΐδες" verläßt Klymene mit der weiblichen Dienerschar die Orchestra. Unmittelbar danach ertönt der Hymenaios (V. 14 ff.). Das ist ein neuer Chor, wie die ganze Gedankenfolge des Bruchstücks ergab. Zudem ist es schlechterdings unmöglich, daß derselbe Chor, der um die peinliche Lage der Herrin weiß und eben den Leichnam des Phaethon sah, jetzt ein frohes Lied zur Hochzeit anstimmt. Dagegen hilft auch ein Hinweis auf die Parodos[1] nicht, wo der Chor die Absicht kundtut, Hochzeitslieder zu singen. Auch Verbiegung im ἦθος des Chores, wie es in den Tragödien vorkommt, ist nicht anzunehmen, ebensowenig Furcht vor dem König. Welcker ist bei der Erklärung dieses Fragmentes[2] im Zweifel darüber, ob die Dienerinnen den Tod des Phaethon nicht wußten oder die Freude geheuchelt ist. Den Partizipialsatz τάσδ' εἰς δόμους ἄγων κόρας[3], den Rau mit „puellas domum introducendas" richtig verstanden hatte, legt er merkwürdig aus: der gegen das Skenengebäude geführte Chor macht doch in der Orchestra Halt. Welcker sucht dadurch einer Epiparodos des Chores zu entgehen. — Schon bei V. 32 gibt Merops, der selbst der Anführer des Chores gewesen war, den Befehl: χώρει σὺ καὶ τάσδ' εἰς δόμους ἄγων κόρας κτλ. Dort sollen die Mädchen weiter singen. Wenn dann doch kurz darauf schon bei V. 61 erneut lyrisches Maß ertönt, so muß das ein neuer — oder vielmehr der ursprüngliche Chor singen. Der Hymenaioschor kann das nicht vortragen. Und richtig: denn die Choreuten kennen alle Geschehnisse, da sie sie angesehen haben, und Sorge um Klymene tut sich kund. Diese verwickelte und doch eindeutige Linie, die der Text ergibt, wird durch die Bezeichnungen der Choreuten wesentlich gesichert. In fr. 773, 11 N wird der hereinziehende Chor δμωαί genannt; dieselbe Bezeichnung gebraucht später Klymene: δμωΐδες (fr. 781, 8 N). Merops dagegen naht παρθένοις ἡγούμενος; diese besingen ab V. 16 τὰν παρθένοις γαμήλιον Ἀφροδίταν. Nach beendigtem Sang bezeichnet Merops sie als κόρας (V. 32). Also auch in der Namengebung deutlicher Unterschied!

---

[1] fr. 773_{51} ff. N.

[2] p. 601. Wie unbequem Welcker die Worte παρθένοις ἡγούμενος (fr. 781_5 N) waren, zeigt seine Paraphrase dieser ganzen Stelle, worin er die zwei Worte unberücksichtigt läßt.

[3] fr. 781_{32} N. — Welcker, p. 602, Anm. 16; S. I. E. Rau, Epistola de Euripidis Phaethonte etc., Leiden 1832, p. 47.

Im Phaethon sehen wir zum ersten Male bei Euripides einen Doppelchor gleichen Geschlechtes auf die Bühne gebracht; das ist sicher in Anbetracht des fragmentarischen Zustandes der Tragödie der Grund gewesen, weshalb die zwei Chöre verhältnismäßig spät unterschieden wurden. Der verschiedene Charakter ist schon im vorigen Abschnitt klar genug herausgestellt worden. Der erste Chor besteht aus Dienerinnen. Allem Anschein nach ist seine Verbindung mit der Handlung des Stückes ziemlich eng gewesen. Er weiß um das sich über dem königlichen Hause zusammenziehende Gewitter und gibt dem in unsern Bruchstücken auch lebhaften Ausdruck. Er ist der Vertraute der Königin Klymene. Dagegen tritt der zweite Chor lediglich auf, um den Hymenaios zu singen. Er dient gleichsam zur Verstärkung der Rolle des Merops. Nur kurze Zeit ist er anwesend, wieder ein echter Nebenchor. Das einzige Lied, das er zum Vortrag bringt, ist aber nicht nur nach Inhalt und Sprache ein vollendetes Kunstwerk, sondern verrät auch den guten Dramatiker Euripides. Zur gleichen Zeit, wo die Lage der Klymene höchst verzweifelt und die Katastrophe als erfolgt den Zuschauern schon bekannt ist, ertönt dieses Jubellied als Auftakt zum Freudentag von unwissenden Lippen: Nach außen hin steht das Königsgeschlecht des Merops im Zenit seines Glückes. Der Eindruck dieses Augenblickes ist gewaltig. Der Inhalt des Liedes ist zweigeteilt wie die Form: in der Strophe gilt der Lobpreis der Braut Aphrodite, in der Antistrophe wird der glückliche Bräutigam Phaethon gepriesen.

Die bühnentechnische Handhabung des Doppelchores tritt uns hier bei Euripides in einer neuen, höchst merkwürdigen Form entgegen. Der Dichter entfernt den Hauptchor eine sehr kurze Zeit und läßt zwischendurch den Nebenchor ein- und abziehen. Auf diese Art wird, wie im Hippolytos, erreicht, daß die Chöre nicht gleichzeitig auf der Orchestra verweilen. Als die Schar der Dienerinnen zurückkehrt, sieht man von dem Zwischenchor nichts mehr. Diese Getrenntheit ist hier so tief, daß der zweite Chor um die tatsächlich geschehenen Ereignisse im Gegensatz zum Hauptchor nichts weiß; also völlig verschiedene Standpunkte. Chordialog kann nicht statthaben, wieder eine Berührung mit dem Hippolytos. Wilamowitz[1] zog mit wenig Recht, wie mir dünkt, gerade unter Ausnahme des Hippolytos die Antiope und andere Stücke des Euripides zur Vergleichung des Phaethon heran; vielmehr gehen nach dieser technischen Seite hin Phaethon und Hippolytos zusammen. Wir haben im Phaethon die Seltenheit, daß zwei an sich schon nicht häufige Dinge zusammentreffen: Epiparodos[2] und Doppelchor, so daß dieser die durch jene entstehende Lücke ausfüllt. Nur während eines kurzen Gespräches zwischen Merops und einem Diener (V. 43—61) wird die Orchestra von Choreuten leer.

---

[1] Herm. 18, p. 410.

[2] Wecklein, Sitzb. München 1888 I, p. 124 u. Berl. phil. Wochschr. 1885, p. 1325.

Eine Nebensächlichkeit muß ich zum Schlusse noch streifen. Wecklein[1] glaubt, daß dieselben Choreuten beide Chorrollen gegeben hätten; sicherlich hat er diese Ansicht gefaßt, weil die Chöre nie zusammentreffen. Ich mag von der Sparsamkeit mit dem Gelde des Choregen nicht viel wissen, wo wir doch so oft, nicht nur bei Aischylos, zwei Chöre zu gleicher Zeit auf der Bühne sehen. Möglich, daß innerhalb von 18 Versen die Hymenaiosjungfrauen sich das Kleid der Dienerinnen anziehen konnten; auf alle Fälle ist doch vor dem Hochzeitslied die Zeit zu knapp, auch wenn die Choreuten auf den nochmaligen Befehl der Klymene sich schleunigst weggegeben haben. Und eine an sich gut mögliche Pause einzulegen, verbietet hier der Text:

Πόσις μοι πλησίον γαμηλίους
μολπὰς ἀϋτεῖ παρθένοις ἡγούμενος,

sagt Klymene zu Anfang von fr. 781.; ich frage, ob diese παρθένοι schon mit Merops anmarschieren und doch noch als der Klymene Dienerinnen agieren können. Nicht nur ein Doppelchor, sondern auch ein παραχορήγημα von Choreuten wird durch den Text gefordert.

Rhesos.

Die pseudoeuripideische Tragödie Rhesos, die als einzige aus dem 4. Jahrhundert[2] uns überkommen ist, ist wegen ihrer vielfachen Eigenarten ein interessantes Problem im Entwicklungsgang der Tragödie überhaupt. Für unser Thema liefert dieses merkwürdige Erzeugnis der tragischen Kunst reichlichen Stoff: eine doppelte Chorteilung. —

Hektor, der mit dem König Rhesos zusammen die Orchestra verläßt, hat in V. 523 ff. den Choreuten[3] den Befehl erteilt, zu wachen und den troischen Späher Dolon abzupassen. Die Szene ist leer von Schauspielern, die Choreuten sind allein. Bald hören wir sie miteinander reden; besonders im zweiten Teil der Strophe (V. 538 ff.) wird der Dialog hörbar, wo über die Reihenfolge der

---

[1] Z. B. in seiner Schulausgabe des Hippolytos, p. 20.

[2] Die Ansicht kann heute nicht mehr bestritten werden. An neuester Literatur darüber nenne ich: W. H. Porter, The Rhesus of Euripides, Cambridge 1929; G. C. Richards, The problem of the Rhesus, Classical Quartely 10 (1916), p. 92 ff.; P. Fabry, De nonnullis Rhesi tragoediae locis discrepantibus, Rivista di filologia e di istruzione classica 48 (1920), p. 192; A. C. Pearson, The Rhesus, Class. Rev. 35 (1921), p. 52. Die mythologischen Dinge behandelte I. Rempe, De Rheso Thracum heroe, Münster 1927. Ein Vertreter der Echtheit ist, wie Porter, noch Sven Sönborg, Dike und Eros, München 1924, p. 91 ff.

[3] Es sind troianische Wächter, wie die Hypothesis des Stückes weiß: ὁ χορὸς συνέστηκεν ἐκ φυλάκων Τρωικῶν.

Wachen gehandelt wird. Das zeigt klar eine Chorteilung; von Auflösung in Einzelchoreuten ist keine Spur zu erkennen. Dazu bieten die Handschriften zahlreiche Zeichen der Halbchöre in V. 538—546 und 557—565 und zwar keineswegs in der Unordnung, die wir oft schon antrafen.

Metrisch zergliedern sich Strophe und Antistrophe in je zwei respondierende Teile; dem entspricht die Vierteilung der geäußerten Gedanken. In der Strophe werden zunächst Schlafende aus der Ruhe aufgeweckt. (V. 527—538), dann wird die Ablösung der Wache besprochen[1]. Die Antistrophe malt in ihrem ersten Teile kunstvoll den erwachenden Tag; dann beunruhigt sich der Chor über den noch nicht heimgekehrten Dolon. Eine Schwierigkeit bieten die Verse 531 ff:

ἔγρεσθε, τί μέλλετε; κοιτᾶν
ἔγρεσθε πρὸς φυλακάν.
οὐ λεύσσετε μηνάδος αἴγλαν;

Troer allein sind da und können allein gemeint sein. Andere, etwa Myser oder sonstige Bundesgenossen, können unmöglich angeredet werden, da die Sprecher ja über die nächste Wache erst im zweiten Teile der Strophe entscheiden. So bleibt nur die Annahme, daß der eine Halbchor den anderen weckt[2]. In den Handschriften steht vor V. 527 und 546 die Bezeichnung des Chores, wie sie auch von den Herausgebern gesetzt wird. Gewiß kommen Selbstaufforderungen in der zweiten Person des Imperativs vor; aber hier gerade ist das unmöglich: der ganze Chor kann nicht sich selber rufen: ἔγρεσθε, τί μέλλετε; etc.; man kommt also zu einer Zweiteilung des Chores. Wenn wir die in V. 527 gestellte Frage vernünftigerweise in V. 538 sich wiederholen lassen, eben weil sie unbeantwortet geblieben ist, so ergibt sich eine weitere Teilung von selbst. V. 538 fällt dem ersten Halbchor bzw. dessen Chorführer zu; dem gehören auch V. 543 ff., in denen dazu aufgefordert wird, die Lyker zur fünften Nachtwache heranzuholen. In dieser Strophe hören wir also den ersten Halbchor seine Genossen wecken und fragen; diese antworten in V. 539 f. Das erste ἡμιχόριον hat das Übergewicht. Ob es aber zufällig nur infolge unserer Teilungsmethode sich so trifft, daß in der Antistrophe der zweite Halbchor das dämmernde Tageslicht in herrlichen Tönen ausmalt? Der eben aufgeweckte Halbchor singt dieses im Inhalt so ruhige, liebliche Morgenlied. Der Gegensatz ist schlagend; ich meine, das konnte der aufgeregte erste Halbchor, der nur auf den Wechsel der Wache bedacht ist, nicht wohl singen. — Nicht ganz sicher ist es, welcher der Chöre nach V. 556

[1] Vgl. Schol. Rhes. 541: ὡς Μυσῶν διαδεχομένων Κίλικας. Κίλικες γὰρ μετὰ Παιόνας, εἶτα Μυσοί, εἶτα Τρῶες, εἶτα πέμπτοι Λύκιοι.

[2] Daß der ganze Chor vorher aufgewacht sei, steht nicht da. Vor dem ganzen Chorlied müssen wir nach den letzten Worten Hektors eine ziemlich große Pause ansetzen.

mit der Frage beginnen soll. Wir geben der Responsion wohl nicht zuviel nach, wenn wir V. 557 dem zweiten Halbchor zuweisen. In V. 561 steht vor τάχ' ἄν keine Paragraphos, die der Schreiber der Handschrift in V. 540 nicht vergessen hat. Trotz aller andern Versuche ist Personenwechsel in V. 561 am wahrscheinlichsten; immer folgt in diesem Liede die Antwort der Frage unmittelbar. So wird auch die Zahl der Fragen und Antworten in beiden Teilen gleich. An dieser Stelle läßt sich die interessante und nicht unwichtige Beobachtung machen, daß die Paragraphos in V. 561 sich nicht an entsprechender Stelle in V. 541, sondern schon bei V. 540 vorfindet[1]. Daß das sehr wohl möglich ist, zeigt im selben Liede recht deutlich der Personenwechsel in V. 539 und 559. Die ganze Partie 538—542 respondiert zu 557—562 nicht, während 542 ff. und 562 ff. in Länge und Versmaß gleich sind. Lücken anzusetzen, wie es vor Murray versucht wurde, hat keinen Sinn. Die so von mir versuchte Versverteilung stimmt größtenteils mit den Handschriften und ganz mit Arnoldts[2] Vorschlägen überein. — Eine nochmalige Teilung jedes Halbchores lehne ich ab; Porter hat mit vollem Recht Murrays nicht überlieferte Paragraphoi beseitigt.

Es ist interessant, daß wir hier im Rhesos noch eine ausgeprägte, ja besonders stark hervortretende Chorteilung antreffen. Der Rhesosdichter hat gewissermaßen eine kurze, rein chorische Szene angelegt, wie sie in den Tragödien höchst selten ist. Der Chor reflektiert hier nicht, wie in einem Stasimon, über die Handlung im Stück; im Lied selbst wird gehandelt. Auf Hektors Befehl wachen die Choreuten; der eine Halbchor weckt den ruhenden. Lebhafter Chordialog entspinnt sich; es entsteht indessen Zweifel, ob nicht besser die Anapäste den Führern gegeben werden. Aber es verbleiben dann doch die zwei Gesänge der Halbchöre. So bietet der Rhesos hier alle auch sonst bei Chorteilung beobachteten Anzeichen in starkem Maße. Der innere Anlaß ist wohl das Wachehalten; es drängt leicht auf Auflösung einer geschlossenen Abteilung hin, wie wir schon beim sophokleischen Eurypylos andeuteten[3]. Die schauspielerlose Szene begünstigt die Halbierung.

Bei V. 562 waren die troischen Wächter fortgeeilt, um die Lyker zum Wachen herbeizuholen. Nach dem Dialog des Alexandros und der Athena (V. 675) stürzen die Choreuten mit aufgeregten Rufen in die Orchestra zurück. Sind das nach dem langen Zeitraum (V. 562—675) noch Troer? oder agieren die Choreuten jetzt als Lykier, was an sich wohl angebracht wäre? Im Laurentianus[4] hat jemand vermerkt χορὸς Λυκίων, im Vaticanus[5] χορὸς Λύκων. Doch der Text des Stückes gibt gegenteilige Auskunft. Schon Arnoldt[6]

[1] Wilam., Lesefrüchte, Herm. 61 (1926), p. 288 ff.
[2] p. 221.
[3] p. 79.
[4] XXXI 10 saec. XIV. (?)
[5] 909 saec. XIII.
[6] p. 112.

sah, daß der Chor im späteren Teil des Stückes (V. 820 ff.) auf eine Äußerung in der Parodos Bezug nimmt: er habe damals den Hektor von dem Brande der Griechenschiffe in Kenntnis gesetzt (V. 41 ff). Sogar Gleichheit des Ausdrucks bemerkt man: V. 50 ἦλυθον ἄγγελος = V. 824 ἄγγελος ἦλθον. Da darf man den Fehler der Handschriften nicht mitmachen. Die Gedanken in V. 723: Ἕκτωρ γὰρ ἡμῖν τοῖς φύλαξι μέμψεται und 813: σὲ γὰρ δὴ φύλακά φημ' εἶναι στρατοῦ weisen auf V. 523 zurück, wo Hektor dem Chor scharfen Befehl zum Wachen gegeben hatte. Des Rhesos Wagenlenker hatte den Hektor des Bundesgenossenmordes bezichtigt (V. 835): σὺ ταῦτ' ἔδρασας. Die Choreuten erinnern sich dieser Worte des Wagenlenkers (V. 950 f.):

μάτην ἄρ' ἡμᾶς Θρῄκιος τροχηλάτης
ἐδέννασ', Ἕκτορ, τῷδε βουλεῦσαι φόνον.

Das ἡμᾶς können doch wohl nur Troianer sein, nicht etwa Lykier; denn denen war die Schuld am Tode des Rhesos gar nicht zugeschoben worden, sondern dem Troianer Hektor. Der Verfasser der Hypothesis hat Recht behalten.

Ebenso wie beim Abgang des Chores haben wir es in der Epiparodos mit Halbchören zu tun. Aber die Anzeichen dafür sind weniger reichlich und klar. Vielfach in den Handschriften stehen die Halbchorbeischriften. Eine Glosse zu V. 706 besagt: κατ' ἐρώτησιν· οὕπω γὰρ ἤδει τὸ ἡμιχόριον τοῦ Ῥήσου τὴν ἀναίρεσιν. Wieder wie vorhin entspinnt sich jedesmal im zweiten Teil der Strophe und Antistrophe ein Gespräch, deutlich ein Dialog; also ist Halbierung des Chores am wahrscheinlichsten. Schwieriger ist die Versverteilung, zumal die Dauer der Teilung nicht ohne weiteres kenntlich ist. Die handschriftlichen Bezeichnungen von Halbchören umfassen die Vv. 683—692; erst von V. 704 ab beginnen diese Paragraphoi von neuem. In dem Kommos des Chores mit dem Wagenlenker scheinen nur noch zwei derartige Zeichen vorzukommen. Der Schluß dürfte wohl berechtigt sein, daß der Schreiber schon die Verteilung der Partie 692—704 unter zwei Halbchöre abgelehnt hat; in der Antistrophe fordert ja auch der Text einen vortragenden Chor. Die dialogischen Teile dieses Liedes (V. 704—710 und V. 722—728) bleiben dem geteilten Chor, in denen Wilamowitz zu Recht[1] eine neue Anordnung der Paragraphoi vornahm. In der Strophe sind die Verse 704 f.:

ἆρ' ἔστ' Ὀδυσσέως τοὔργον ἢ τίνος τόδε;
εἰ τοῖς πάροιθε χρὴ τεκμαίρεσθαι· τί μήν;

auf zwei Sprecher zu verteilen. Dagegen muß die Paragraphos 707 verschwinden: B. δοκεῖς γάρ; A. τί μὴν οὔ; θρασὺς γοῦν ἐς ἡμᾶς. In der Antistrophe hat Wilamowitz V. 726 f. einem Sprecher gegeben

[1] Herm. 61, p. 289.

— völlig zu Recht; denn kaum wird zum Schluß des Gesprächs nochmals die Frage aufgeworfen, wer denn (τίν' ἀνδρῶν) der Entkommene sei. Diese Frage hat derselbe Halbchor schon V. 722 als nicht wesentlich beiseite geschoben: εἴτ' οὖν 'Οδυσσέως εἴτε μή, φόβος μ' ἔχει. Also lese man in V. 726 τιν' ἀνδρῶν nicht als Interrogativum, sondern als Indefinitum. Die erwünschte Responsion, daß mit der Lesart τίν' in Strophe und Antistrophe die gleiche Zahl im Personenwechsel erreicht wird, muß verständigem Sinn geopfert werden. In dem Dialog des Chores mit Odysseus (V. 683 ff.) und dem Wagenlenker (V. 728 ff.) liegt kein Anzeichen von Teilung vor; es gehört alles entgegen den Handschriften dem einen Koryphaios[1]. Die eigentliche, engere Epiparodos (V. 674—683) soll man lieber mit Murray Einzelchoreuten geben; denn daß die aufgeregte Schar der zurückflutenden troischen Wächter irgendeinen geordneten Verband bilde, ist nicht einzusehen.

Zum dritten Male in der griechischen Tragödie nach den Ichneutai des Sophokles und den Hiketiden des Euripides stoßen wir auf zweimalige Teilung des Chores. Im Rhesos umrahmt die Teilung die Epiparodos, die als deutlicher Dialog im Aiax des Sophokles nur beim Wiedereinzug der Choreuten sich äußerte, aber schon vorher erfolgt war[2]. — An der zweiten Stelle der Teilung haben wir hier ein wildbewegtes Bild vor uns: der Chor aufgelöst, dann in Halbchören sich gegenüberstehend. Alle in der ersten Teilung beobachteten Erscheinungen treffen auch hier zu: chorische Handlung, Dialog, zeitweise Abwesenheit von Schauspielern. Die Frage, ob Chor oder Führer vorträgt, mag ich auch hier nicht entscheiden. Ja sogar in der gesamten Anlage ähneln sich die Gesänge (V. 527 ff. und 692 ff.); lediglich die letzten Teile der Strophen sind dem Dialog der Halbchöre vorbehalten; in beiden Chorliedern vermißt man exakte Responsion. Das ist Absicht des Rhesosdichters in der Komposition der Lieder.

Schon an dieser Stelle muß sich uns das Problem aufdrängen, wie ein Tragiker des vierten Jahrhunderts dem Chor so starken Anteil an der Handlung geben konnte und seine Bedeutung durch zweimalige Teilung, besonders durch den daraus entspringenden Chordialog, hervortreten ließ. In der Tat, das alles kommt an sich unerwartet; denn nach Aristoteles[3], dem Kunsttheoretiker desselben Jahrhunderts, hat die Bedeutung des Chores in der Tragödie,

[1] Ch. Badham, Miscellanea critica, Philol. 10 (1855), p. 337; Arnoldt, p. 310; Wilam., Herm. 44 (1909), p. 451.

[2] Wir können sechs ἐπιπάροδοι in den griechischen Dramen mit Sicherheit feststellen: Aesch. Eum. 244; Soph. Aiax. 866; Eur. Alc. 861; Eur. Hel. 515; Eur. Phaeth. fr. 781_{61} N; Pseud.-Eur. Rhes. 675. Im Aiax und Rhesos ist mit der ἐπιπάροδος Teilung des Chores verbunden. Eine undeutlich erkennbare und nicht auf Ortswechsel fußende Epiparodos hat im aischyleischen Prometheus 397 ff. statt. Des Okeanos Töchter, die Choreuten, steigen nach gehaltenem Chorlied (277—283) hinter der Szene vom Flügelwagen und zeigen sich erst wieder nach dem Abtreten des Okeanos (V. 397).

[3] poet. 18, p. 1456 a 27 ff. (ed. I. Vahlen, Berlin 1874).

besonders der zeitgenössischen abgenommen. So vernachlässigt der greise Aristophanes, so Menander den Chor; beim Juden Ezechiel im zweiten vorchristlichen Jahrhundert, von dem allein wir größere tragische Bruchstücke dieser Spätzeit haben, gibt es keinen Chor. Dagegen wird im Rhesos die stetige, negative Entwicklung der Bedeutung des Chores gleichsam für einen Zeitpunkt, vielleicht für eine Zeitspanne, aufgehalten. Einzig und allein das auch sonst beobachtete[1] archaisierende Streben des Rhesosdichters gibt eine notwendige, befriedigende Erklärung dieser für seine Zeit merkwürdigen Chorbehandlung. Gerade die Mischung von archaischer und moderner Technik hat seit dem Altertum[2] den lang andauernden Streit um die Abfassungszeit des Rhesos entbrennen lassen. Für die eigentliche Chortechnik des vierten Jahrhunderts aber können wir meines Bedünkens aus dieser Tragödie nichts lernen, es sei denn, die Kunst der Nachahmung zu bewundern, mit der ein Dichter — vielleicht war eine ganze Dichtergemeinde so orientiert? — betreffs der Halbchöre sicherlich an Kunst und Vollendung in keiner Weise hinter dem oder den erstrebten Vorbildern, wohl Sophokles und Euripides, zurückbleibt.

Seneka.

Es ist ein tragisches Geschick der tragischen Kunst in der griechischen Antike, daß lediglich das große Dreigestirn des fünften Jahrhunderts uns soweit bekannt ist, daß wir wirklich eine inhaltsvolle Anschauung der ernsten Dramatik dieser Zeitspanne besitzen. Was davor liegt — es reizt zur Entdeckung — bleibt dunkel. Von der späteren Tragödie, besonders der hellenistischen, besitzen wir nichts Ganzes; unter den Bruchstücken nehmen natürlich die chorischen eine kümmerliche Stelle ein. Besser steht es schon um die alte römische Tragödie; aber trotz der reichlich erhaltenen Fragmente müssen die meisten Rekonstruktionen wegen der fraglichen Vorlage bzw. Vorlagen der Dichter vielfach unsicher bleiben. Wenn auch im Einzelfall die Feststellung eines doppelten Chores hier oft problematisch bleiben wird, ich bin überzeugt, daß auch bei der Benutzung mehrerer Vorlagen oder vielmehr trotz der uns meist verschleierten, für die Einzelstücke noch ungeklärten Kontamination Doppelchöre — gleichviel, welcher Technik — von den römischen Tragikern angelegt worden sind[3]. Erst mit Senekas

---

[1] Wilam., Einleitung in die griech. Tragödie, Berlin 1910, p. 41, Anm. 81.

[2] Vgl. die Hypothesis des Rhesos: τοῦτο τὸ δρᾶμα ἔνιοι νόθον ὑπενόησαν, Εὐριπίδου δὲ μὴ εἶναι· τὸν χὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα· ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἀναγέγραπται (nach Schwartz, Schol. in Eur. II, p. 324).

[3] Vgl. Einleitung, p. 13 f.

Tragödien erhalten wir wieder fruchtbaren Boden zur Bearbeitung, einen Boden, dem heute und später des Philologen Arbeit sich mehr und mehr zuwenden wird. Hier können wir wieder nach allen Seiten den Stand der dramatischen, auch der chorischen Technik[1] prüfen. In den großen Kreis der besonders heute zahlreich angestellten Untersuchungen über Seneka[2] sollen auch meine Beobachtungen über seine Doppelchöre sich einreihen.

Im ersten Chorliede seines **Agamemnon** (V. 57 ff.) läßt Seneka, wie so oft in seinen Chorgesängen, uns darüber im unklaren, wen wir unter den Choreuten zu verstehen haben; erst das zweite Lied gibt einigen Aufschluß; aus der Selbstanrede V. 310—315 entnehmen wir, daß der Chor weiblich ist. In V. 350 f. „Tua te colimus turba Mycenae" ergeben sich dann endlich mykenische Weiber. Gegenüber diesen schwachen Andeutungen wird der zweite Chor recht bestimmt gekennzeichnet. Klytaimestra verkündet in drei Trimetern bei V. 586 das Nahen eines Chores, der unmittelbar darauf ein Trauerlied anstimmt: „Sed ecce, turba tristis incomptae comas Iliades adsunt etc." Es sind troische Gefangene, die nunmehr die Bühne betreten. Die konnten ja auch vorher noch nicht dasein, da der Bote Eurybates (V. 392 a ff.) wohl als erster und schnellster vom Heereszug des heimkehrenden Agamemnon in seine Heimat gelangt. Auch im Verlauf des Liedes tritt die Kennzeichnung des Chores als troische Gefangene deutlich hervor; der ganze Gesang paßt vorzüglich auf die Weiber aus Ilion. Sie selbst haben den Untergang der Vaterstadt gesehen, auf den sie mehrfach Bezug nehmen[3]. In V. 655 benennen sie auch sich selbst Iliades. Kassandra ermahnt die „Troades" (V. 660), den Tränen Einhalt zu tun. Man sieht aus alledem deutlich den Unterschied der Behandlung, die Seneka ihrer Verdeutlichung gewidmet hat. Im Codex Etruscus[4] findet sich als Titel dieser Szene „Chorus Iliadum", im Gothanus[5] „Chorus troyanorum". —

---

[1] F. Leo, Die Komposition der Chorlieder Senekas, Rhein. Mus. 52 (1897), p. 509.

[2] Für die Tragödien sind das z. B. diese Probleme: Die Echtheit der unter Senekas Namen gehenden Stücke; Lesedramen oder tatsächlich aufgeführte Tragödien?; Abfassungszeit. — Die Verszählung geht nach F. Leo, L. Annaei Senecae tragoediae II, Berlin 1879; die Octavia praetexta zitiere ich nach K. Hosius, Octavia praetexta, Bonn 1922 = Hans Lietzmann, Kl. Texte für Vorl. u. Üb. Nr. 147. Außerdem: Claes Lindskog, Studien zum antiken Drama II, p. 32, Lund 1897; F. Leo a. a. O.; O. Ribbeck, Geschichte der römischen Dichtung III, p. 68, Stuttgart 1892; M. Schanz, Geschichte der römischen Lit. = I. von Müller, Handb. d. klass. Altert.-Wiss. VIII, 2_2, p. 61 ff., München 1913; W. Kroll und F. Skutsch, W. S. Teuffels Gesch. d. röm. Lit. II, p. 225, Leipzig-Berlin 1920; K. Münscher, Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit = Philol. Suppl. 16 (1923), p. 84 ff. u. 109 ff.; ders., Bericht über die Seneca-Literatur aus den Jahren 1915—1921, Bursian 192 (1922), p. 195.

[3] Z. B. 612, 626, 656.

[4] F. Leo, Sen. trag. I, p. 16.

[5] R. Peiper u. G. Richter, Senecae tragoediae, Leipzig 1867, p. XXXV.

Die Lieder des ersten Chores haben mit der Handlung fast keinen Zusammenhang. Anders die der Troerinnen: Der Klagegesang und dann der Kommos[1] mit Kassandra gehören zur Handlung selbst; sie umfassen Dinge aus dem Geschehen des Stückes selbst. Aus der Beobachtung aller Senekastücke erkannte F. Leo[2], daß gerade die Gefangenenchöre in starkem Gegensatz zu der sonstigen Gewohnheit des Dichters innigen Konnex mit der Handlung haben. Indessen hält das nicht lange an. Das letzte Lied rückt schon wieder weit von dem Inhalt des Dramas ab[3]. Eine Erörterung der Frage nach Haupt- resp. Nebenchor wird man in einem uns ganz erhaltenen Drama vielleicht gar nicht erwarten. Von den vier Chorliedern fallen zwei einem jeden Chore zu, so daß die Rollen an Umfang gleich werden. Dazu fällt das Auftreten der Gefangenen gerade in die Mitte der Tragödie, so daß auch dadurch die Gleichheit gewahrt ist. Dramatische Bedeutung hat der zweite Chor allerdings ungleich mehr. — Ebenso wie in den euripideischen Tragödien Hippolytos und Phaethon treffen die Chöre, wie die bisherigen Erörterungen schon sattsam zeigten, im Agamemnon auf der Bühne nicht zusammen. Nach V. 407 müssen wohl gelegentlich die Mykenerinnen abgezogen sein; man hört nichts mehr von ihnen. Erst geraume Zeit später zieht die Schar der Troerinnen ein. Wir sehen, die räumliche Trennung erhält hier durch die Zeitspanne verstärkten Nachdruck. Beziehung irgendwelcher Art, geschweige Chordialog, ist unmöglich. Dabei liegt eigentlich gar kein Grund vor, den ersten Chor gänzlich zu entfernen. Ich meine, dieses Beispiel der „Hintereinander-Komposition" der Doppelchöre ist gleichsam das Extrem zu den euripideischen Stücken: Im Hippolytos eine kleine Vorszene, im Phaethon eine ebenso kurze Zwischenszene des Nebenchores, hier Ablösung des ersten Chores durch einen zweiten. Ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, daß diese Erscheinung auf die fortschreitende Bedeutungslosigkeit des Chores an sich zurückzuführen ist.

Die Getrenntheit der Chöre bringt hier die Bemerkung jenes Scholiasten zu Eur. Hipp. 58 in Erinnerung, Euripides habe im Hippolytos zu den zwei Chören dieselben Choreuten verwenden können. Wenn Senekas Tragödien wirklich aufgeführt sind — ich kann das Problem hier nicht behandeln[4] — so hatte der Regisseur des Agamemnon keineswegs die doppelte Anzahl Choreuten nötig,

---

[1] Rhein. Mus. 52, p. 511 ff.

[2] Ich wundere mich über die Häufung der Choranteile dieser Stelle: ab V. 589 ein langes Lied, ab V. 659 ein Kommos starker Anteilnahme des Chores, alsbald wieder ein Chorlied; dazwischen nur ein Dialog von 26 Versen.

[3] I. Hillebrand, Aesch. Agam. u. die gleichnamige Tragödie d. Trag. Sen., Hermannstadt 1858/59.

[4] Die Möglichkeit der Aufführung der Tragödien Senekas auf der römischen Bühne der Kaiserzeit sucht zu erweisen Léon Herrmann im 2. Kapitel (La représentation des tragédies) seines Buches Le théatre de Sénèque, Paris 1924.

auch das eine Folge der weiten äußerlichen Getrenntheit[1]. — Können wir eine etwaige Vorlage des zweiten Chores feststellen, an die sich Seneka angeschlossen hat? C. Brakmann[2] glaubt, diese in den aischyleischen Choephoren zu erkennen, was ich für notorisch falsch halte; Aischylos nennt in besagtem Stück den Chor nirgends Troerinnen[3]. Auch ist keine Beziehung zwischen den aischyleischen Choephoren und Senekas Agamemnon sicher erkannt, soweit ich sehe. Ob der Dichter überhaupt dafür eine Vorlage eines Griechen aus dem fünften Jahrhundert vor Augen hatte, bleibt unsicher. Er hat sich wohl auf eine spätere Bearbeitung des Agamemnonstoffes gestützt[4]. Ferner bleibt zu beachten, daß Seneka schon in den Troades einen Chor klagender troischer Gefangener auf die Bühne gebracht hatte.

Auch das späteste der Stücke Senekas, der **Herkules Oetaeus,** der kurz vor dem Tode des Dichters verfaßt ist[5], hat einen Doppelchor. Doch ist er weit schwieriger zu erkennen, als im Agamemnon; daher rührt wohl das Fehlen jeglicher Erwähnung in den Handschriften. Der Text des Stückes selbst muß uns Aufschluß geben. In V. 119 äußern die Choreuten:

„Nos turpis macies et lacrimae tenent
et crinis patrio pulvere sordidus."

Deutlicher erkennen wir die von Unheil Betroffenen als Frauen in V. 172: „iratum miserae vidimus Herculem." Auch ihr Vaterland nennen sie selbst in V. 126 f.: „qua tepet obrutus stratae qui superest Oechaliae cinis." Damit wissen wir alles: Wieder bilden gefangene Weiber den Chor, die Herkules nach der Zerstörung von Oichalia gen Trachis führt[6]. Erst nach langer Zeitspanne folgt ein zweites, wieder von Frauen gesungenes Chorlied; aber das sind nicht mehr dieselben Frauen. Dejanira redet sie an (V. 581):

„Vos quas paternis extuli comites focis
Calydoniae lugete deflendam vicem."

Sie sind also nicht des Herakles Beute; an die Stelle der Frauen aus Oichalia sind Kalydonerinnen getreten. Einige Male reden

[1] Vgl. Hillebrand, p. 10. — Völlig abwegig ist seine Ansicht, die Iliades seien gar kein echter Chor, „forte plures" seien die Begleitung der Cassandra. Dasselbe behauptet er von den Frauen um Iole im Hercules Oetaeus. Gründe fehlen ganz.

[2] p. 396.

[3] Wilam., Aischylos' Orestie, Zweites Stück: Das Opfer am Grabe, p.161, Anm. 1, Berlin 1896.

[4] Vgl. z. B. F. Leo, Gesch. d. röm. Lit. I, Berlin 1913, p. 70, bes. Anm. 5; Münscher, Philol. Suppl. 16, p. 47, Anm. 2. Für die Iphigenie in Aulis des Euripides fordert Wilam. (Lesefrüchte Herm. 54 (1919), p. 52) eine spät. griech. Bearb.

[5] Münscher, Philol. Suppl. 16, p. 116; Otto Herzog, Datierung der Tragödien des Seneka, Rhein. Mus. 77 (1928), p. 100. Seneka ist sicher als Verfasser.

[6] Sie selbst sagen (V. 135): „Ad Trachina vocor". — Über den Schauplatz der Handlung, der im vorderen Teil dieses Dramas nicht eindeutig ist, vgl. Münscher, p. 117 f. u. Herzog, p. 102.

diese Frauen auch von sich, so in V. 601: „fidas comites". Auch dieser Chor besteht aus Dienerinnen, wohl auch Sklavinnen, und er unterscheidet sich von dem vorigen Chor nur durch die Heimat, aus der er stammt.

Ganz kurz ist hier die Annahme einer τριχορία im Hercules Oetaeus zu erwähnen. Dem dritten Chor sollen die Chorpartien (V. 1151 ff.) von dem zweiten Auftreten des Herkules an zufallen. Ich muß gestehen, daß irgendein einigermaßen sicheres Anzeichen für diesen dritten Chor mir nicht vorzuliegen scheint; selbst in der wenig scharf umrissenen Zeichnung der zwei soeben festgestellten Chöre dieses Stückes war doch die verschiedene Herkunft der Chöre unverkennbar. Die Gesänge des Schlußteiles aber, die einem neuen Chore zufallen sollen, sind völlig farblos und zeigen in nichts ein persönliches Gepräge. Hans Fries[1], der den Dreichor in unserm Stück vertritt, hat keinen irgendwie ernsthaften Grund dafür beigebracht; ich glaube sogar, daß die Verse 1128 ff. ein weiteres Bleiben des Chores der Kalydonerinnen bezeugen; da sagt er:

„Sed quis non modicus fragor
aures attonitas movet?
est est Herculeus sonus."

Dann wird er aber auch das kurze, darauf folgende Chorstück 1151 ff. vorgetragen haben. Gewiß hätte Seneka auch einmal eine τριχορία anbringen können; hier ist ihr Vorhandensein zu verneinen.

Können wir hier einen Haupt- und Nebenchor unterscheiden? Von V. 581 ab behalten die Dienerinnen der Dejanira die Rolle des Chores[2]. Das Gefolge der Iole tritt also nur in der Eingangsszene auf, die man fast einen erweiterten Prolog nennen möchte. Der Unterschied im Rang der Chöre ist unverkennbar. Man wird lebhaft an den euripideischen Hippolytos erinnert, wo vor dem Hauptchor die Jägerschar ihr Lied auf Aphrodite vorträgt. Der Hercules Oetaeus nimmt aber zwischen dem Hippolytos und dem Agamemnon des Seneka eine Mittelstellung ein: Um ein beträchtliches übertrifft die Schar der Weiber aus Oichalia den Jägerchor an Dauer des Auftretens und Umfang des Liedes; dagegen erreicht sie nicht den Rang eines der beiden Chöre im Agamemnon. — Der Nebenchor trägt ein umfangreiches Chorlied vor. Er bejammert zunächst sein unseliges Geschick; der zweite Teil des Liedes handelt von Herakles. Der monodischen Klage der Iole folgen einige Verse des Chores, so daß, ähnlich wie im Agamemnon, eine Wechselklage entsteht. — Dieser Nebenchor gefangener Frauen rückt sicherlich die Rolle der Iole in den Vordergrund. Von P. Melzer[3], der völlig haltlos in der Deklamationssucht des Seneka den Grund für die

[1] De conexu chori personae cum fabulae actione, Göttingen 1913, p. 49 f.
[2] Münscher, Philol. Suppl. 16, p. 112.
[3] De Hercule Oetaeo Annaeana, Chemnitz 1890, p. 11.

Bildung des zweiten Chores sucht, möchte man gern erfahren, warum der Dichter denn „gravissimo suo cum damno“ die Gefangenen und Iole redend eingeführt hat. Richtig scheint, daß Seneka den Nebenchor im Anschluß an des Sophokles Trachinierinnen gebildet hat; denn der Gesamtinhalt der Stücke ist derselbe. Bei Sophokles verharren (V. 242) Iole und die Gefangenenschar schweigend; jene, wie auch diese, hat Seneka von dem κωφὸν πρόσωπον befreit[1]. Die übrigen Beobachtungen decken sich mit den im Agamemnon angestellten. Die Chöre haben keine Beziehung zueinander, Chorgespräch fehlt, die herkömmliche Anzahl Choreuten genügt für eine etwaige Aufführung. Auch hier hat man für das plötzliche Verschwinden des ersten Chores keine rechte Erklärung.

Nun möchte ich einige Fragen besprechen, die beide Tragödien gleichermaßen angehen. Wie kam Seneka überhaupt dazu, Doppelchöre einzuführen? Melzer[1] gibt die nichtssagende, für Seneka vernichtende Antwort: „Ut enim quattuor canticorum numerus expleretur, novum chorum inducere non dubitavit (scil. Seneca).“ Deklamationssucht Senekas ist auch keine ausreichende Erklärung dieser Erscheinung. Für den Agamemnon äußert F. Leo in den observationes criticae, die er seiner Ausgabe vorausgeschickt hat[2]: „nec ab initio induci poterant Iliades nec poeta, qualem novimus, omittere chorum flebilem et condendis carminibus non multum negotii praebentem.“ Sicherlich hat Seneka zur Erregung der Gefühle, besonders der Furcht[3], nichts unbenutzt gelassen; und so mag man Leos Begründung anerkennen. — In den Stücken selbst liegt keine innere Notwendigkeit dazu vor. Auch des Chordialogs wegen hat Seneka die doppelten Chöre nicht eingeführt; im Gegenteil, er meidet ihn. Überhaupt lag es einem Dichter der Spätzeit nicht, zwei Chöre zu gleicher Zeit auftreten zu lassen. Diese Meinung bewahrheitet sich an den beiden besprochenen Dramen Senekas[4]. In derselben Richtung liegt eine interessante Beobachtung Lindskogs und Leos[5]: Am Dialog ist der Chor bei Seneka nie beteiligt, wenn mehr als eine Person da ist, die das Gespräch führen können — also der Chor ist nur Statist. Um wieviel mehr wird Seneka, dem Dichter der Spätzeit, das Verständnis für chorischen Dialog abgegangen sein. — Als einzige vollbefriedigende Erklärung

[1] Melzer, p. 11. Ich denke, daß man hier nicht eine griechische bzw. lateinische Vorlage suchen soll, in der Seneka den Chor der Oichalierinnen schon vorfand.

[2] I, p. 97.

[3] Th. Birt, Was hat Seneka mit seinen Tragödien gewollt? Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 1911 (1), p. 336.

[4] C. Brakmann (De Senecae Agamemnone, Mnemosyne [nova series] 42 (1914), p. 397) irrt in seiner Ansicht, in der griechischen Tragödie gäbe es keine aufeinanderfolgenden Doppelchöre; er schreibt: quidquid statuendum est, in nulla tragoedia Graeca aliquid eiusmodi fit. So ist Brakmanns Schlußfolgerung völlig haltlos: „Agamemnonem aut primam esse scriptam aut certe ante plerasque alias fabulas.“

[5] p. 43, bzw. Rhein. Mus. 52, p. 513.

der Doppelchöre Senekas ergibt sich schließlich die Benutzung griechischer Vorlagen, die ihn zu solchem Experiment anreizen konnten. Daß auch ältere römische Tragödien als Vorlagen in Frage kommen, hat Leo[1] verneint. Spätgriechische oder römische Vorbilder würden ja doch indirekte, oft getreue Mittler alter griechischer Kunst sein. Senekas Nachahmung hinsichtlich der Doppelchöre, der besonders Münscher[2] das Wort geredet hat, kann man darin ersehen, daß bei ihm sonst die Stellung des Chores ganz unbedeutend ist. Es ist sehr wohl anzunehmen, daß Seneka die Chöre seiner Vorlage getreu übernahm, aber auch neue Doppelchöre dazu konstruierte; wie aber diese Benutzung und Nachahmung bei ihm ausgefallen ist, das haben meine Beobachtungen über die zwei Stücke hoffentlich gelehrt: es bleibt alles äußerlich; echte wirkungsvolle Doppelchöre sind es nicht mehr. — Zu zeitlichem Ansatz der Stücke hat man die Einführung eines Doppelchores als Kriterium benutzt. Der Hercules Oetaeus wird übereinstimmend von Münscher und Herzog den allerletzten Lebensjahren des Dichters zugerechnet; den Agamemnon verlegt jener[3] hinter das Jahr 55, dieser[4] etwa um 62. Auch der Agamemnon gehört also jedenfalls in die spätere Schaffensperiode des Tragikers. Der an sich mögliche Schluß, Seneka erst in den letzten Lebensjahren, etwa im letzten Jahrzehnt, zur Doppelchortechnik fortschreiten zu lassen, verliert aber seinen unbedingten Zwang mit Rücksicht auf die geringe Zahl der Dramen[5]. Jedoch metrische Beobachtungen[6] geben der Möglichkeit immerhin Wahrscheinlichkeit. Beachtenswert ist in dieser Hinsicht noch die Phaedra[7], die einzige Seneka-Tragödie mit einem lyrischen Prolog. Wenngleich der Hippolytos καλυπτόμενος des Euripides mit Recht als Senekas Vorlage gilt, dürfte ihm der uns erhaltene Hippolytos στεφανηφόρος ebenso bekannt gewesen sein. Den lyrischen Prolog leitete nun F. Leo[8] aus dem Gesang des Jägerchores im zweiten Hippolytos ab, eine gewiß plausible Annahme[9]. Dazu treten auch bei Seneka die Jäger auf — aber stumm. Ich meine, dadurch erhält der oben gezogene Schluß neue Beweiskraft: In der Phaedra lag Einführung eines

---

[1] Der Monolog im Drama, Abh. d. kön. Ges. d. Wiss. Göttingen, X, Berlin 1908, p. 40, Anm. 2.

[2] Philol. (Suppl.) 16, p. 109.

[3] p. 98 und 104.

[4] p. 106.

[5] Die Möglichkeit der von Münscher (p. 109) behaupteten chorischen Entwicklung wird von Herzog (p. 66) zugestanden.

[6] Münscher, p. 88 und 107.

[7] Münscher (p. 106) datiert 54/5, Herzog (p. 90) 48.

[8] Rhein. Museum 52, p. 510.

[9] P. E. Sonnenburg (Jahrbuch d. deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 25 (1919), p. 186, in der Rezension der Dissertation von Fr. Frenzel, Die Prologe der Tragödien Senekas, Weida 1914) weist auf den Gegensatz des frohen Gesanges und schrecklichen Dialoges in der Eingangsszene der Phaedra hin und erklärt die lyrische Monodie aus der beabsichtigten Kontrastwirkung.

Doppelchores sehr nahe, aber damals überging ihn Seneka. Allein eines Doppelchores wegen darf man nicht etwa mit Herzog[1] den Agamemnon hinter den Oedipus setzen. Es genügt, daß beide Stücke der Spätzeit angehören; die sichere Grenze eines oder weniger Jahre läßt sich überhaupt nicht ziehen. — Indem, wie schon teilweise bei Euripides, die zwei Chöre in den Stücken Senekas hintereinander auftreten, wird der Eindruck des Doppelchores dem Zuschauer sich weniger aufdrängen, als bei gleichzeitiger Anwesenheit. Zudem scheidet bei Seneka eine längere Zeitspanne das Auftreten der zwei Chöre. Hinzukommt das gleiche Geschlecht beider; ja im Hercules Oetaeus könnte man fast sagen, die gleiche Tracht: beides sind Sklavenchöre. So bemerkt der Zuschauer die Unterschiede kaum, mehr der Hörer und der Leser. — Zum Schluß mag Hillebrands[2] Ansicht abgewiesen werden, daß „der römische Dichter, wieder den Euripides nachahmend, den weiblichen Chor aus Effekthascherei genommen habe". Davon kann überhaupt keine Rede sein; unter Berücksichtigung der Doppelchöre ergibt sich eine gleiche Anzahl männlicher und weiblicher Chöre in Senekas Stücken. Gleichermaßen falsch ist Hillebrands Urteil über die Chöre des Euripides. Freilich finden sich unter dessen erhaltenen Chören nur drei männliche bei einem Verhältnis von 14:3. Aber den trügerischen Schein hat Wilamowitz[3] zerstört: unter Zuzählung der Fragmente korrigiert sich das Verhältnis sogleich auf 26 weibliche und 12 männliche Chöre. Dabei sind die zwei zweifelhaften Knabenchöre beiseitegelassen. Von den Nebenchören besteht bei Euripides der größere Teil aus Männern. Weder bei dem griechischen Dichter noch bei Seneka sollte man allein schon der Zahlen halber von Effekthascherei sprechen.

Nicht von Seneka stammt die unter seinen Stücken überlieferte **Octavia praetexta**[4]. Der Chor dieses historischen Dramas besteht sicher aus römischen Bürgern. In einigen Handschriften bietet sich auch die volle Bezeichnung: „Chorus Romanorum". Im übrigen ist es schwer, weitere Umrisse des Chores genau zu zeichnen. Doch meine ich, daß er wohl aus älteren Leuten besteht. Dahin deutet die Verzweiflung und Schwäche, die von den Choreuten stets an den Tag gelegt wird. Die Stellungnahme gegenüber Octavia und Poppaea ist, wie sich nachher zeigen wird, recht wenig energisch. Immer wird von anderen geredet, die etwas ausgerichtet haben oder ausrichten sollen[5]; selbst zeigt der Chor Passivität; er selbst

---

[1] p. 64. [2] p. 6.

[3] Euripides' Herakles, Berlin 1909, p. 115, Anm. 12.

[4] I. Koehm (Senekas Octavia und die Überlieferung v. Neros Tod mit einer Übersetz. d. Octavia = Festschr. z. Feier d. 75jähr. Bestehens d. röm.-germ. Zentralmus. Mainz, p. 231, Mainz 1927) sieht wieder in Seneka den Verfasser; aber er kennt die letzte Abhandlung von Münscher im Bursian 192, p. 200, nicht; wenngleich in sehr vieler Hinsicht Seneka als Autor passend erscheint, machen historische Anspielungen diese Annahme unmöglich.

[5] Z. B. V. 892 f.: „modo cui patriam reddere cives .... voluere.

sagt: „Nos quoque nostri sumus immemores post fata ducis[1].“ Das ist der im Jahre 54 ermordete Klaudius[2]. Damals war also wohl der Chor bereits im besten Mannesalter. Octavia starb 62; das sind zwar nur acht Jahre Unterschied, doch wird man das Alter der Leute immerhin auf Mitte der fünfziger Jahre schätzen dürfen.

Bis in die heutige Zeit besteht nun vielfache Meinungsverschiedenheit darüber, ob mit Poppaea ein zweiter Chor auftrete, oder es sich in dem ganzen Stück um ein und denselben Chor handle. Daß in einem ganz erhaltenen Drama eine solche Frage ernsthaft so lange Zeit erörtert werden kann, ist seltsam genug. Ich führe zunächst einige Ansichten an: Otto Ribbeck[3] will die auch von ihm aufgeworfene Frage nicht entscheiden. Friedrich Schoell[4] gibt ohne Angabe von Gründen die Gesänge 762 ff. und 806 ff. einem neuen Chor. In der ersten Ausgabe von Peiper und Richter[5] stehen zwei Chöre im Personenverzeichnis, in der zweiten ist nur einer vorgesehen. Münscher[6], der zuerst zur Annahme eines zweifachen Chores neigte, erkannte nachher in der Gesamtheit der Chorlieder die Unbeständigkeit des einen an, Léon Herrmann[7] scheint sich wohl von vornherein auf einen Doppelchor festgelegt zu haben; die Beweisführung dafür ist höchst kümmerlich[8]. Das genaue Gegenteil hat wieder Koehm vorgetragen[9].

Die Problemstellung ist etwa so: Berechtigt ein Wechsel der Parteinahme, bald für Octavia, dann für Poppaea, einen Doppelchor anzusetzen? Davor stellt sich die Frage: Sind die Gesinnungsgegensätze der vermuteten Chöre oder besser in den Chorliedern derartig groß, daß sie unmöglich als Äußerungen desselben Chores aufgefaßt werden können? Wir werden zur Beantwortung sämtliche Chorvorträge durchmustern. — Im ersten Chorlied (V. 273 ff.) sprechen die Alten traurig von dem Unglück der Octavia und dem Unrecht des Nero. Es fallen aber keine zornigen oder schmähenden Bemerkungen weder gegen Nero noch gegen Poppaea. Sehr wichtig für den Entscheid unserer Frage sind die Verse 288 ff.:

---

[1] V. 288 f.

[2] Im folgenden Jahre starb Britannikus; auf den, glaube ich, bezieht sich die Stelle nicht.

[3] p. 85.

[4] Eine Tragödie aus Roms Kaiserzeit = Im neuen Reich VIII, 2 (1878) p. 133.

[5] L. Ann. Senecae tragoediae, Leipzig 1867 und 1902; doch siehe in der neueren Auflage den Index nominum et rerum unter Chorus, p. 443.

[6] Philol. (Suppl.) 16, p. 137; später Burs. 192, p. 210.

[7] Octavie tragédie prétexte, Paris 1924, pp. 17, 111, 114, 116, 122, 150, 167.

[8] p. 122, Anm. 1. — Daß seinem zweiten Chor, der Gefolgschaft der Poppaea, jegliche charakteristische Unterscheidung von dem andern abgeht, gibt selbst Herrmann zu.

[9] Als ich meine Arbeit schon im Konzept fertig hatte, kam eine Besprechung G. Schoenes (über: W. A. Swoboda, L. A. Seneca's Tragödien, Wien 1828—30) in der Allgem. Schulzeitung 1831, p. 1017, in meine Hände. Vieles, was da (p. 1030 f.) zur Abweisung des Doppelchores bequem zu lesen ist, habe ich erst selbst mühsam gefunden.

„Nos quoque nostri sumus[1] immemores
post fata ducis, cuius stirpem
prodimus acri[2] suadente metu.
Vera priorum virtus quondam
Romana fuit verumque genus
Martis in illis sanguisque viris."

Dann gedenkt der Chor weiter der Taten der Vorfahren. Der Chor bekennt also mit eigenen Worten seine Furcht und leugnet öffentlich seine Ohnmacht nicht! Er nennt sich selbst einen Verräter! — Im zweiten Chorgesang, der schon dem letzten Drittel des Stückes angehört (V. 669 f.), äußert sich die Entrüstung über Nero und Poppaea heftig, die beide in Worten angegriffen werden. Nero wird als dirus bezeichnet; die Standbilder der Poppaea sind dem Chor widerlich und verhaßt. Ja, sogar das Verlangen nach Volksaufruhr bleibt nicht unausgesprochen. Herrmann[3] hat mit Recht hier erklärt, daß die Choreuten entgegen ihrer sonstigen Gewohnheit aus der verzweifelnden Resignation sich aufraffen — aber nicht, wie Herrmann will, zur Teilnahme an dem stattfindenden Aufstand selbst. Ich behaupte, daß dafür sichere Anzeichen in dem Text des Dramas nicht vorliegen. Auch in den Versen 851 f.:

„Quid illa turba, petere quae flammis meos
ausa est penates, principi legem dare etc."

brauchen wir unsern Chor nicht zu erkennen, dürfen es gar nicht; denn hinterher (V. 892) hören wir den Chor: „Modo cui patriam reddere cives . . . voluere." Hätte der Chor nicht da wenigstens die Octavia auf seinen eigenen Rettungsversuch aufmerksam gemacht? Aber die Bürger haben das getan, nicht sie selbst. Auch von Toten unter ihnen, wie von der bevorstehenden oder vollstreckten Bestrafung[4] verlautet nichts. Herrmann hat in der Tat zu viel und daher Falsches aus diesem Liedchen (669 ff.) herausgelesen. Anderes übersah er oder stellte es weniger heraus, so V. 674 f.:

„Cessat pietas, dum nostra gravi
compressa metu segnisque dolor."

Das ist ein erneutes lautes Bekenntnis der Ohnmacht, das gerade an dieser Stelle bedeutsam ist. Ein solcher Chor kommt für eine Abwendung des der Octavia drohenden Unheils trotz allen Mitleids nicht in Frage; in der Tat aber sind durch den erfolgenden Aufruhr Nero und Poppaea in bedrängte Lage geraten. Wenn auch der Chor infolgedessen seine alte Reserve etwas verläßt: auch da noch bleibt seine Angst und Ohnmacht. Sogar das Wort metus aus V. 290 kehrt in V. 675 wieder. Typisch ist auch in diesem Liede das Zuge-

[1] „sunt" steht falsch bei Hosius, p. 22.
[2] Das überlieferte saevo stößt metrisch an; ich schreibe mit Gronovius und Hosius acri.
[3] p. 152. [4] V. 851 ff.

ständnis betreffs der thalami des Nero (V. 673): „quos iam victrix Poppaea tenet." — Das nächste Chorlied paßt anscheinend gar nicht zu unserem Chor. Aber man soll auch aus ihm nicht mehr herauslesen, als darin wirklich steckt: Lob der Schönheit Poppaeas! Zum Preise ihrer Leibesgestalt werden Mythen herangeholt; so hatte vorher die Amme auch schon getan. (V. 706). Die körperliche Wohlgestalt der Poppaea war der Dichter berechtigt zu beschreiben, der Chor zu loben. Und warum nicht, wo doch auch der Senat „vidit attonitus tuam formam" (V. 699)? Es fehlen auch sonst nicht derartige Hinweise in der römischen Literatur: Tac. ann. XIII 45 f.; XVI 6; Cass. Dio 62, 28, 1; Schol. Iuvenal. VI 462. Von diesem Gesichtspunkt allein ist das Chorintermezzo zu würdigen, und man braucht auf die schwankende Gesinnung der Choreuten nicht zu verweisen. In derselben Richtung liegt das völlige Fehlen von Äußerungen gegen Oktavia. Aber wegen dieses Lobes ihrer körperlichen Vorzüge ist der Chor sicher noch nicht ein überzeugter Parteigänger der jungen Herrscherin. — Bald darauf (V. 785 ff. und 806 ff.) ergibt sich erneut leichter Anstoß: Ein Bote berichtet vom Aufruhr — merkwürdigerweise steht dem jetzt der Chor ablehnend gegenüber. Dieser anscheinend nur auf dem Wege des Doppelchores lösliche Gegensatz findet aber seine einfache Erklärung. Der Chor sieht deutlich das Verderbliche des Unterfangens ein. Das sagt er selbst einwandfrei: „quos (scil. toros) iam tenet Poppaea concordi fide.[1]" Die Parallele zu V. 673 ist unverkennbar: „quos (scil. thalamos) iam victrix Poppaea tenet". Damals also fehlte die concors fides, allgemeine Zustimmung, der Poppaea noch. Jetzt haben alle beigestimmt; „sublimis inter civium laeta omina[2]" ist sie einher geschritten; der Senat scheint geschwiegen zu haben. Zu Beginn des Liedes (V. 806) stellt der Chor selbst die Frage: „Quid fera frustra bella movetis?" Man weiß, daß Poppaea Siegerin bleiben wird; das braucht deswegen noch nicht ein Wunsch des Chores zu sein. Der Chor findet sich mit den Tatsachen ab; das ist nicht heldenhaft, aber er spricht doch wenigstens seine Gründe für sein Verhalten aus. Alles paßt zur resignierenden Ohnmacht, die dem Chor nach seiner eigenen Aussage anhaftet. Die letzten Worte (V. 818 f.) sind denn auch wieder bezeichnend:

„Et nunc animus quid ferat horret
vis immitis violenta dei".

Es zeigen sich Furcht und Schrecken. Ja, man kann sogar leise Besorgnis um Oktavia und ihre aufrührerischen Anhänger heraushören; um Poppaea braucht sich der Chor ja nicht zu sorgen. Das ist sicher kein Poppaea-Chor, der die letzten Worte, das ganze Lied vorgetragen hat. — Der Inhalt der letzten Gesänge bringt nichts Absonderliches mehr. Der Chor bejammert der Oktavia Unglück (V. 877 ff.), dabei ähnliche Fälle anführend; „plura referre prohibet (scil. mich, den Chor) praesens exempla dolor". Dieses Mitleid darf

[1] V. 791. [2] V. 704.

der Chor wohl hegen; denn nichts hat er bisher gegen die verstoßene Königin vorgebracht, nichts ihr vorzuwerfen. — Weiter (V. 924) bieten diese Bürger der zum Tod schreitenden Oktavia Trost, fürwahr einen schlechten: sie verweisen auf die früheren Verbrechen im kaiserlichen Hause. Dem todgeweihten Weibe zu helfen, vielleicht durch irgendeinen Schlich, davon ist keine Rede; die Herrschaft Poppaeas ist ja anerkannte Tatsache. Wie diese Bekundung des Mitleids nun eine Stellungnahme gegen Poppaea bedeuten soll, kann ich schlechterdings nicht einsehen. In den Schlußversen äußern die Choreuten nochmals ihre Dummheit, besser Kraftlosigkeit: der Himmel soll helfen, wo sie es doch gar nicht versucht haben. Ein Hieb gegen Nero ist der Schluß: „civis gaudet Roma cruore." — Ich ziehe die Folgerung: Eine gewisse Unausgeglichenheit, Unbeständigkeit des Chores kann nicht geleugnet werden; aber die ist nur äußerlich. Es besteht doch eine innere Einheit. Gegen Oktavia wird an keiner Stelle irgendeines Chorliedes eine abfällige oder feindliche Äußerung laut. Poppaea, an der lediglich ihre körperliche Schönheit gepriesen wird, wird als Gemahlin Neros und somit als Kaiserin anerkannt; gleichermaßen haben vorher Volk (und Senat) getan. Deshalb nimmt der Chor an dem tatsächlich erfolgenden Aufruhr nicht teil und lehnt ihn als aussichtslos ab. Die Choreuten erkennen wohl das Unrecht Neros Oktavia gegenüber; aber der bestehenden Lage der Dinge fügen sie sich, vielleicht gezwungen, vielleicht aus Feigheit und Einsicht. Ich betone, daß der Text das lehrt. Neros Feind, eben wegen des Unrechts, bleibt der Chor stets; aber seiner Allmacht widerstrebt er nicht. — Wenn trotz dieser einheitlichen Auffassung von dem Verhalten des Chores noch Widersprüche bestehen, mag sie der Gedanke an die Ohnmacht und Angst des Chores beseitigen. Auch das steht mehrmals im Text. Herrmann[1] irrt: „Ce chœur . . . assez proche, en somme, d'une révolte." Daß solche ohnmächtige Bürgerschar nicht allzeit energisch gleiche Gesinnung behält, ist kein Wunder; deshalb braucht man keinen zweiten Chor anzunehmen. Die Unsicherheit der Haltung kann hinlänglich aus den Worten der Dichtung erklärt werden[2]. Geschickt wies Koehm[3] auf die knechtische Gesinnung der damaligen römischen Bürgerschaft hin; man denkt an das taciteische[4] „At Romae ruere

[1] p. 111. — Herrmanns zahlreiche schöne Beobachtungen auf p. 150 gelten auch für einen einzigen Chor.

[2] G. Schoene urteilt recht scharfsinnig am Ende so: „. . . fehlt die Andeutung äußerer Unterscheidungszeichen ganz, und die inneren sind sehr zweifelhaft." Andere können die scheinbaren Widersprüche nicht auflösen: F. Ladek, De Octavia praetexta = Dissert. Philol. Vindob. III, p. 50, Anm. 1, Prag-Wien-Leipzig 1891; auch Herrmann, p. 122, Anm. 1. Wie äußerlich die vermeintlichen Gegensätze sind, zeigt eine Stelle bei Herrmann selbst, wo er in eleganter Manier gegensätzliche Personen und Handlungen dieses Stückes gegenüberstellt; aber ist denn das tatsächlich ein Gegensatz: „le chant sur Rome républicaine et le chant sur la puissance de l'amour"?

[3] p. 229, Anm. 5.

[4] Ann., I, 7.

in servitium consules, patres, eques". Deren Abbild ist der Chor der Octavia. — Anschließend sind noch zwei Bemerkungen angebracht. Man hat geglaubt, das Auftreten eines zweiten Chores und ein erneutes Auftreten des ersten Chores seien unmöglich. Das ist falsch. Glücklicherweise ist uns der Phaethon des Euripides zur Hand, in dem die Lücke bis zum Wiedereinzug des Mägdechores durch den Hymenaioschor ausgefüllt wird. Ferner darf eins nicht vergessen bleiben: Wenn schon in der griechischen Tragödie des fünften vorchristlichen Jahrhunderts Verzeichnungen und Verbiegungen in der ursprünglichen Haltung des Chores eintreten[1], darf man sicherlich von einem Dichter der nachchristlichen Zeit einheitliche Auffassung gerade in chorischen Dingen nicht erwarten; einem Seneka und zeitgenössischen Dichtern steht weit mehr Freiheit zu als den drei großen Tragikern des fünften Jahrhunderts.

Nach Abschluß meiner Untersuchungen über antike Doppelchöre möchte ich auf die Renaissancetragödie **Achilles des Antonio Loschi**[2] hinweisen, die den schon im 13. Jahrhundert hervorgetretenen Studien über Senekas Tragödien ihren Ursprung verdankt. Loschis im Anschluß an Seneka verfaßte Tragödie[3] verletzt merkwürdigerweise in buntem Durcheinander die Einheit des Ortes: der erste und dritte Akt spielen vor dem Königspalast zu Troja, der zweite, vierte und fünfte im griechischen Lager. Infolgedessen ist bald ein Chor von Griechen, bald von Trojanern anzusetzen: wir sehen ein antiken Begriffen zuwiderlaufendes Durcheinander. Wie ist diese Seltsamkeit zu erklären? Zunächst ist der Achilles ein Lesedrama[4]; technische Schwierigkeit einer Aufführung fällt also weg. Gerade auch in der sonstigen Chorgestaltung ahmt Loschi den Seneka nach, doch wohl auch in den Doppelchören. Auf Cloettas[5] vielfach nicht zutreffende Ausführungen kann ich hier nicht einzeln eingehen; ob aber nach seiner und Creizenachs Ansicht die Octavia praetexta das „speziell nachgeahmte" Stück sei, darf man füglich bezweifeln. Ich fand den Beweis nicht erbracht, daß Loschi gleichermaßen, wie Cloetta, die falsche Meinung gehabt habe, daß in der Octavia zwei Chöre auftreten. Mit gleichem Recht, oder Unrecht, könnte man behaupten, Loschi habe auch im Hercules Oetaeus irrtümlich drei verschiedene Chöre gesehen. Dagegen konnte sehr wohl das Beispiel des Agamemnon Loschi zur Einführung eines Doppelchores veranlassen[6]. Da war für uns die Frage nach Haupt-

---

[1] F. Helmreich, Der Chor bei Sophokles und Euripides nach seinem ἦθος betrachtet, Erlangen 1905, p. 27 ff.; ders., Der Chor im Drama des Äschylus, Kempten (im Allgäu) 1915, p. 35 ff.; H. H. Hofmann, Über den Zusammenhang zw. Chorliedern u. Handlg. i. d. erhaltenen Dramen d. Eur., Weida 1916, p. 23, 87 u. a.

[2] Gestorben Sommer 1441 (vgl. W. Cloetta, Beiträge zur Literaturgeschichte der Renaissance, II, Halle 1892, p. 100).

[3] Vgl. Cloetta, p. 122 ff., bes. 138 ff.; W. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas I, Halle 1893, p. 520.

[4] Cloetta, II, p. 146; er hält auch Senekas Stücke für Lesedramen.

[5] p. 141 ff.

[6] Vgl. diese Arbeit, p. 132.

und Nebenchor unlösbar; die Ursache war die Bedeutungslosigkeit des Chores überhaupt bei Seneka. Der eine Chor löst einfach mitten im Stück den andern ab. Das geschieht bei Loschi ebenso — aber öfters. Seine Chorbehandlung ist also sehr leicht faßbar: er hatte lediglich Senekas Technik mit dem schlecht umrissenen Chorbild zur Vorlage; von dem griechischen Chor und seiner wirklichen Darstellung im gespielten Stück hatte er keine Vorstellung. So läßt er nicht bloß einmal, wie Seneka im Agamemnon, sondern mehrfach die Chöre wechseln. Damit stellt Loschi ein letztes Extrem dar in der Behandlung des Doppelchores; er gehört aber doch noch in unsere Abhandlung, weil er direkt an den Schlußmann der von uns verfolgten Reihe anknüpft, an Seneka. In Würdigung dieser Umstände ist Cloettas[1] Urteil über den Achilles, was Loschis Chorbehandlung betrifft, nicht zutreffend: „gedankenloser Abklatsch Senekas".

Entwicklung der Halbchöre.

Die nunmehr folgenden ausführlichen Schlußkapitel dürften zu dem Urteil Veranlassung geben, daß die Einzelbetrachtung der Dramen als Grundlage für diesen Zweck viel zu umfangreich geworden sei. Ich habe aber die ganze Abhandlung eben nicht in Hinsicht auf Entwicklung oder ähnliche Gesichtspunkte eingestellt, noch bei der geringen Vorarbeit einrichten können. Mein Hauptzweck war, in möglichst vielseitiger Beleuchtung den zweifachen Chor in jedem einzelnen Drama fest und sicher zu stellen: also Gewinn für die Interpretation jedes in Frage kommenden Stückes. So wurde auch am besten vermieden, eine vorgefaßte Meinung in die Stücke hineinzuinterpretieren. Was aber an größeren Über- und Fernblicken kenntlich wurde, will ich nunmehr sammeln, festigen, weiterbilden zu einer Gesamtschau; ebendeshalb müssen jetzt Halb- und Doppelchöre gesonderte Behandlung erfahren, die bisher als Einzelphänomene abwechselnd, wie sie uns begegneten, betrachtet werden durften. — Die Zusammenfassung soll und darf nicht eine einfache Aufzählung werden. Die Vorkommnisse bei den einzelnen Tragikern drängen aus sich selbst von dem Gedanken einer vielleicht nur zufälligen Folge zu der Annahme einer — mit der Entwicklung der Tragödie überhaupt zu vergleichenden?—Entwicklung. Daß ich schon vorher gelegentlich auf eine mögliche Entwicklung hinwies, war wohl erlaubt.

Während für eine Betrachtung der Doppelchöre selbst kleine Fragmente und literarhistorische Notizen der Antike sich als nützlich erwiesen haben, sind wir für die Halbchöre auf ganz oder in größerem Umfange erhaltene Dramen angewiesen. Das beeinträch-

[1] p. 147.

tigt die fortlaufende Linie. Bei Aischylos begegnet nur in einem Stück ein geteilter Chor: in den Septem (V. 874 ff.). Das Drama gehört noch zu den älteren Stücken, so daß Chorteilung damit schon für das frühere fünfte Jahrhundert feststeht. Wilamowitz[1] urteilt: „Wir finden den Chor in zwei Hälften gespalten gerade in der alten Zeit." Zudem macht die gesamte Exodos eben wegen der Teilung, die so überaus umfangreich ist, einen archaischen Eindruck[2]. Sophokles ist auch der Halbchorteilung nicht abhold gewesen. Während die Abfassungszeit des Eurypylos nicht feststeht, noch auch die Chorteilung darin als voll erwiesen zu bezeichnen ist, gehören Aiax und vor allem die Ichneutai zu den früheren Stücken des Dichters. Ob man vermuten soll, der jüngere Sophokles vornehmlich habe diese chorische Technik angewandt? Dabei stehen zeitlich Septem und Ichneutai nur eine kurze Spanne, vielleicht wenige Jahre, voneinander ab[3]. Nach meiner Auffassung hat der Chor in den Satyrspielen viel länger seine Bedeutung behalten als in der Tragödie, eben weil er stets Beziehung zur Handlung hat. Der Halbchor läßt sich also in der älteren Tragödie noch deutlich nachweisen. — Bei Euripides mehren sich die Beispiele: Alcest. 77; Hicet. 42 und 598; Troad. 153; Ion 184. In eine bestimmte Schaffensperiode läßt sich das nicht bringen; die Alkestis zeigt, daß auch bei Euripides schon frühzeitig die Chorteilung hervortrat. Interessant ist es nun, daß der Rhesos mit den Stücken des jüngeren Sophokles (und Euripides?) zusammengeht: in allen diesen lassen sich Doppelchöre nicht nachweisen, wohl aber Halbchöre. Auch der Regisseur oder Nachdichter, der bei einer Neuaufführung der Septem die Exodos umdichtete, hat die Chorteilung beibehalten, die doch schon in der echten, stichomythischen Exodos des Aischylos vorgebildet war. — Damit hören die greifbaren Beispiele auf; bei Seneka findet sich nichts der Art. Einen Beweis für die Nichtaufführung von Senekas Stücken darf man darin wohl kaum sehen[4].

---

[1] Griech. Trag. übers. IV, p. 254; Conradt, 'Ημιχόριον, PW VIII 1, 235.
[2] Wilam., Aisch. Int., p. 240.
[3] Münscher, Zu Sophokles' Ichneutai, Rhein. Mus. 69 (1914), p. 190.
[4] Ich verweise auf das Lesedrama Χριστὸς πάσχων (G. Brambs, Christus patiens, Leipzig 1885) des elften oder zwölften nachchristlichen Jahrhunderts. (Vgl. K. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Literatur, München 1897, p. 746 ff. = I. von Müller, Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, IX, 1; Brambs, p. 17.) Da gibt es an drei Stellen die handschriftliche Bezeichnung 'Ημιχόριον: V. 617 und 622; V. 1019 u. 1042; V. 1832 u. 1851; eine junge Hand hat jedesmal vor das zweite 'Ημιχόριον ein deutliches ἕτερον gesetzt. — Lediglich an den letzten Stellen, soweit ich sehe, gibt der Text sicheren Anhalt für eine Chorteilung: der erste Halbchor (V. 1837 f.) sagt:

καὶ βαιὸν ἡρπάσαμεν ὕπνου βραχύ τι·
σὺ δ' (scil. Θεοτόκος) οὐχ ὕπνωσας οὐδ' ἀνέκλινας δέμας.

Die nächste Partie Chortrimeter — lyrisches Maß fehlt ganz — (V. 1851) besagt:

κἀγὼ μελούσῃ καρδίᾳ λήγουσ' ὕπνου
κεῖμαι... κοὔτ' ἔβρισ' οὔτ' ἐκοίμισα.

— Alles in allem: gelegentlich erfolgte Chorteilung bei allen drei großen Tragikern. Die Beispiele reichen bis in die archaische Tragödie zurück. Vielleicht hat besonders der junge Sophokles diese Kunst geübt.

Auch die Art und Weise, wie die Dichter die Chorteilung gestalteten, ist konstant geblieben. — Trotz des nicht besonders umfangreichen Beobachtungsmaterials begegnen uns drei Stücke verschiedenster Zeitepochen mit je zwei Teilungspunkten: Soph. Ichn.; Eur. Hicet.; Pseud. Eur. Rhes. — Auch in der Zeitdauer der Teilung geben sich die einzelnen Stücke nicht viel nach. Lediglich das wohl älteste der kontrollierbaren Vorkommen in des Aischylos Septem übertrifft weit alle andern (V. 874—1004). — Wo haben die Teilungen statt? Mitten im Stück an beliebiger, nicht besonders hervorstechender Stelle konnte ich nur zwei Fälle der Chorteilung beobachten. Die sophokleischen Spürhunde suchen während der schon vorgeschrittenen Handlung des Stückes vom Dreiweg aus den Rinderdieb; in den Hiketiden des Euripides (V. 598—634) trösten die Mägde ihre Herrschaft. Auch die fragliche Teilung im Eurypylos des Sophokles würde wohl an einem nicht besonders ausgezeichneten Punkte des Dramas erfolgen. Dagegen sind alle anderen Teilungen auf Parodos und Exodos beschränkt. Hinzu tritt selbstverständlich die Epiparodos[1], wobei sich die Chormasse schon beim Abziehen und in der engeren Epiparodos spalten kann. Beides geschieht im Rhesos; im Aiax wird die Teilung für Lesende erst bei der Rückkehr der Choreuten von Bedeutung, wenngleich der Befehl der Tekmessa, durch beide Parodoi abzugehen, schon vor dem Monolog des Aiax ausgeführt wird. Eine tiefere Erklärung für die Parodos und Exodos als Teilungsstelle vermag ich nicht sicher zu geben; daß beides alte Stücke der Tragödie sind, ist bekannt. — Daß Schauspieler während der Chorteilung nicht anwesend oder ohne Bedeutung sind, folgt schon aus der Art der Teilungsstelle; in Parodos und Exodos pflegen sie zu fehlen. Hier nimmt wieder die Septem-Tragödie einen hervorragenden Platz ein; wir erleben einen umfangreichen Threnos, eine beträchtliche, lediglich von Halbchören gespielte Szene. Auch die Ichneutai heben sich dadurch ab. Während Silen, der Schauspieler, schweigt, geht die Spürszene mit einem Dialog der Halbchöre vonstatten, die von ausschlaggebender Bedeutung für das Fortschreiten der Handlung ist. Wenngleich unsere Kenntnis des antiken Satyrdramas kümmerlich ist, so scheint mir doch in Vergleich mit dem Kyklops

Die beiden andern den Hemichorien gegebenen Partien passen ebensogut zum Gesamtchor, wie viele sonst mit χορός allein überschriebenen Chorpartien. Wir haben in diesem christlichen Stück einen Tragiker-Cento vor uns; etwa ein Drittel aller Trimeter stammt aus der antiken Tragödie, vornehmlich Euripides (vgl. V. 3 d. Vorrede des Stückes). Also dürfte wohl Kenntnis der Stücke des Euripides und seiner Halbchöre der Anlaß zu diesen Bezeichnungen gewesen sein.

[1] Betr. Epiparodos und Chorteilung vgl. diese Arbeit, p. 129 Anm. 2; betr. einer spätantiken Definition der Epiparodos vgl. p. 157.

eine derartig umfangreiche und bedeutende Szene allein des Chores auf alte Zeit hinzuweisen. — Meistens entsteht im geteilten Chor ein Dialog, oft ist dieser allein für uns das einzige Zeichen, die Halbchöre zu erschließen. Stichomythien bemerken wir im Aiax, in den euripideischen Hiketiden, im Rhesos. Das Extrem aber geben auch hier wieder die Septem ab: aufgeregt in wilder Trauer rauschen die lyrischen Klagen daher; ganz kurz sind meist die Verse und dazu noch stellenweise auf zwei Sprecher verteilt. Wir dürfen mit vollstem Recht in der Septemexodos die bedeutendste, am vollsten ausgeführte Chorteilung erblicken; sie findet sich also ausgeprägt in einer Tragödie alten Charakters. Zwei Ausnahmen sind uns begegnet. In der Parodos der euripideischen Hiketiden beginnen die Mägde erst nach dem Halbchor der Mütter mit der Klage. Auch in den Troades, wo hintereinander die Halbchöre in die Orchestra stürzen, kommt kein Dialog zustande; Hekabe und die einzelnen Halbchöre singen einen Kommos. — Als Versmaß in den Chordialogen erkennt man sehr oft anapästisches und iambisches. Recht schwierig ist die Frage, ob nicht lediglich der Chorführer am Vortrage beteiligt war. Aber die Iamben zeigen sich meistens gemischt als Monometer, Dimeter etc. und in den Abarten der Molosser, Bakcheen etc., also als lyrisches Maß. Lediglich wieder in den Septem bin ich sicher, daß in den viel variierten Iamben Gesang der vollen Halbchöre vorliegt; der Anfang der langen Exodos, der vom Gesamtchor vorgetragen wird, weist schon gleiches Maß auf, sodann finden sich in dem Threnos des geteilten Chores Choriamben und Dochmien unter die Iamben gemischt. Aischylos hat, wie zu erwarten war, die Exodos des alten Septem-Dramas nicht als Einzelgesang zweier Koryphaioi gestaltet. — Schon bei der Einzelbetrachtung der Dramen konnten wir mehrfach feststellen, daß der Grund für die Einführung eines Doppelchores dunkel und keine zwingende Notwendigkeit dafür erkennbar ist. Anders bei den Halbchören! In den Hiketiden des Euripides liegt schon in der Zusammensetzung des Chores der nahe Anlaß zur Teilung. In den Septem werden zwei Leichen hereingebracht; wie Aischylos, so kam auch jener spätere Redaktor von selbst dazu, die Hälften des Chores an die Bahren treten zu lassen. Dazu lassen sich mehr innere, tiefere Beweggründe aufdecken. In zweierlei Art war die eigentliche Handlung, Tätigkeit des Chores, Grund zur Teilung. In Ichneutai und Aiax sucht der Chor Verlorenes wiederzufinden. Bei jeder Suche im Gelände aber, wie sie uns auch auf der Orchestra vorgeführt wird, tritt notwendig eine Lockerung der suchenden Masse ein. Ebenso bringt nächtliches Wachehalten einer größeren Abteilung Auflösung in Teile mit sich. Lediglich das lange Postenstehen hat im Rhesos und vielleicht im sophokleischen Eurypylos, wo der Chor auch wohl die Rolle von Wächtern spielte, die Teilung verursacht. — Ich fasse das Ergebnis betr. der Halbchöre knapper: Nach Vorkommen und Gestaltung ist im ganzen eine sich fast gleichbleibende Entwicklung festzu-

stellen. Am Schluß der Reihe ist das Fehlen der Chorteilung bei Seneka zu bemerken. Auf der andern Seite nehmen die Septem und auch die Ichneutai eine besondere Stelle ein: bei ihnen ist der Halbchor am ausgeprägtesten gestaltet. Das paßt zu der Bedeutung des Chores im älteren Drama überhaupt. In feineren Einzelheiten läßt sich eine Entwicklung nicht aufzeigen. Die Frage, ob nur Halbchorführer den iambischen oder anapästischen Dialog vortrugen, bleibt in fast allen diesbezüglichen Stücken offen. Bisweilen erfolgt zweimal im selben Stück Teilung: Parodos, Exodos, Epiparodos sind ihre bevorzugten Teile. Der Anlaß zur Chorauflösung ist teils Zweiheit von mehr äußeren Dingen, teils eine bestimmte Tätigkeit; als solche konnten wir indagare und excubare feststellen.

Entwicklung der Doppelchöre.

Über das Vorkommen der Doppelchöre, ob die Entwicklung aufsteigend oder abnehmend sei, finden sich in der neuzeitlichen Forschung nur hier und da versprengte Urteile[1]; gemeiniglich erfährt man, daß Doppelchöre der späteren Tragödie, besonders dem Euripides zu eigen seien. So meint Otto Jahn[2] im Hinblick auf die nicht unbedeutende Anzahl Doppelchöre bei Euripides: (daß) „in der späteren Tragödie dieser Schmuck der Nebenchöre mehr und mehr herrschend geworden ist." Die gegenteilige Ansicht äußert I. Burckhardt[3] betreffs der Phoenissen des Phrynichos: „in seinen Phoenissen waren sogar noch zwei Chöre"; O. Krausse[4] sieht in der sogenannten διχορία ein Merkmal der älteren Tragödie. Das Urteil von Reisch[5] stimmt mit meiner Auffassung von dem Vorkommen der zweifachen Chöre überein. — Überschauen wir zunächst rein statistisch die Doppelchöre der erhaltenen Stücke: Aischylos: Hiketiden und Eumeniden; Euripides: Hippolytos[6]; Seneka: Agamemnon und Hercules Oetaeus. Schon auf dieser kleinen Basis, läßt sich, wie nachher bestätigt werden wird, die Entwicklung tatsächlich aufzeigen. Bereits bei Aischylos begegnen zwei Beispiele von Doppelchören: er gilt heute allgemein als der rechte Schöpfer der ernsten Tragödie. Auch Euripides ist

---

[1] Einiges habe ich schon in der Einl. mitgeteilt, p. 15.
[2] Satura, Herm. 2 (1867), p. 229.
[3] Griech. Kulturgesch. III, p. 211, Berlin-Stuttgart 1900.
[4] De Euripide Aeschyli instauratore, Jena 1905, p. 219.
[5] In dem kurzen Artikel Διχορία PW V 1, 357 f.
[6] In den Hiketiden sind Mütter und Dienerinnen unter die Halbchöre zu rechnen; sie sind an Zahl und zumeist in ihren Gesängen ein einziger Chor. Anders wäre es in diesem Stück, wenn wir einen singenden Knabenchor hätten; aber das ist zu unwahrscheinlich. (Vgl. diese Arbeit p. 94.)

solcher chorischen Gestaltung nicht unkundig. Seine dramatische Kunst hat in vielfacher Beziehung der gesamten Spätzeit des antiken Dramas den Stempel aufgedrückt; so dürfen wir uns nicht wundern, daß auch Seneka wieder doppelte Chöre einrichtet. — Erweitern wir unsern Beobachtungskreis durch die Fragmente. Unter den nicht zu umfangreichen Resten aischyleischer Stücke konnte mit wechselnder Wahrscheinlichkeit eine verhältnismäßig bedeutende Anzahl solcher Doppelchöre (Ἡλιάδες, Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί, Κάβειροι, Ὅπλων κρίσις, Τροφοί) ans Licht gezogen werden; dazu treten des Phrynichos Phoenissen. In des Pratinas Tragödie Δύσμαιναι ἢ Καρυάτιδες konnte der Doppelchor nicht hinreichend sichergestellt werden. In den weit umfänglicheren Resten des Sophokles konnte ich nur im Thamyras zwei Chöre feststellen[1]. Dagegen wußte der Scholiast zu Eur. Hipp. 58 von Doppelchören in Euripides' Alexandros und Antiope gleichermaßen zu berichten, wie ein solcher im Hippolytos vorliegt. Dasselbe Ergebnis zeitigte eine Untersuchung der Bruchstücke. Wir gewinnen das gleiche Bild; und fürwahr, die Basis, auf der unsere Erkenntnis fußt, ist keine geringe und zufallsbedingte mehr. Aischylos muß doppelte Chöre sehr gern in seinen Stücken benutzt haben. Schon in seiner ersten Schaffensperiode, in den am Anfang des fünften Jahrhunderts aufgeführten Hiketiden, und ebenso kurz vor seinem Tode, in den Eumeniden, hat er Tragödien damit ausgestattet. Das ist kaum Zufall, und wir haben berechtigten Grund anzunehmen, daß er oft diese chorische Technik angewendet hat; Bestätigung bieten die Fragmente selbst. Dem Euripides gegenüber ist Sophokles dieser Chorgestaltung abhold gewesen. — Der wichtige Schluß aber, den wir nunmehr schon tun dürfen, ist der: Der Doppelchor gehört gerade in die Frühzeit der Tragödie. Aischylos und auch sein älterer Zeitgenosse Phrynichos, die Vertreter der älteren Epoche tragischer Kunst, wandten ihn des öfteren an. In den ersten Entwicklungsstadien der Tragödie, nicht erst im Zeitalter des gereiften Euripides liegt Ursprung und wohl auch Schwerpunkt der Anwendung von doppelten Chören. Diese Schlußfolgerung ist das sichere Ergebnis meiner gesamten Untersuchungen und von weittragender Bedeutung. Werfen wir noch einmal einen Blick auf des Aischylos Hiketiden, die eben wegen ihrer frühen Abfassungszeit von unschätzbarem Wert für die Formengeschichte der Tragödie sind. Das Personenverzeichnis des Stückes ist äußerst kurz, die Hauptrolle spielt noch der Chor. Und zu den zahlreichen sonstigen Anzeichen des Alters der Tragödie tritt der Doppelchor — doch wohl ein Zeichen archaischer Kunstübung. Die Bedeutung des Chores wird durch die Verdoppelung stark gehoben. Aber noch mehr: Allein in dieser ältesten Tragödie fanden wir mit Sicherheit

---

[1] Unsichere Vermutungen, wie über des Sophokles Niobe und einige verlorene Dramen des Aischylos, gehören nicht in diese Zusammenfassung.

drei Chöre, eine τριχορία! Beiläufig erwähne ich, daß sehr wohl die folgenden Stücke der Danaiden-Trilogie noch weitere Doppelchöre enthalten haben können. — Eine Stütze der Ansicht, daß der Doppelchor der archaischen Tragödie eigen war, erwächst aus den Bruchstücken des Phrynichos. Es scheint danach etwa um die Wende des 6. Jahrhunderts der Gebrauch des Doppelchores keineswegs vereinzelt gewesen zu sein; denn Phrynichos, wenngleich noch lange Konkurrent des Aischylos, gehört sicherlich der dramatischen Entwicklung nach vor die eigentliche Vollendung der Tragödie. Ja, es ist kein übler Gedanke Welckers[1], Aischylos habe in der Anwendung der Doppelchöre den Phrynichos zum Vorbild gehabt. Daß Pratinas und auch Choirilos kaum eine andere Auffassung des chorischen Elementes hatten, dünkt mir wahrscheinlich. Bei des Aischylos Zeitgenossen dürfen wir vielleicht sogar noch stärkeres Auftreten von doppelten Chören vermuten; denn Aischylos war es doch, der in stetem Vorwärtsstreben das chorische Element zugunsten der Schauspieler allmählich zurückdrängte. Bei den vorhin genannten Doppelchören der verlorenen Dramen des Aischylos können wir, wenn auch nicht immer mit völliger Sicherheit, in einem nicht geringen Prozentsatz die alte Masse der 50 Choreuten erkennen. Alle solche Stücke rücken dann in die zeitliche Nachbarschaft der Hiketiden, in frühe Zeit. Zu beachten ist auch, daß wie in den Hiketiden, auch in den Eumeniden der Doppelchor in der Exodos in Erscheinung tritt; die Exodos ist aber anerkanntermaßen einer der ältesten Bestandteile des tragischen Spiels. Die Vorkommnisse von Doppelchören im Satyrspiel gerade dieser alten Zeit (Τροφοί, Θεωροὶ ἢ Ἰσθμιασταί) sind besonders hoch zu bewerten; denn das archaische Satyrspiel muß tatsächlich nach allem, was wir über die Urtragödie wissen, in die Zeit vor der σεμνότης des Dramas weisen, die wohl erst durch Aischylos erreicht ist. Hinzu kommt, daß gerade, was Beteiligung und Bedeutung des Chores für die Handlung angeht, das Satyrspiel archaischere Formen zeigt als die gleichzeitige Tragödie[2]. Schon das Gefolge

---

[1] Die griech. Trag. I, p. 28.

[2] Wo Satyrn auftreten, auch wenn sie vielleicht den Hauptchor nicht gebildet haben, haben wir ein Satyrspiel. Übrigens scheint mir auch ein Zeichen ältester Zeit zu sein, wenn wir in den Tragödien dieser Dichter der Frühzeit mitunter etwas γελοῖον, etwas Spaßhaftes, verspüren. Ich gedenke hier weniger der Hiketiden, die auch nicht in allem die Höhe der tragischen Diktion zur Schau tragen, als der Κάβειροι des Aischylos (vgl. p. 50). Ich kann nicht glauben, daß Aischylos, der sicherlich erst allmählich und nicht ohne Widerstand seiner Zeitgenossen aus dem burlesken Satyrspiel die ernste Tragödie schuf, später schon soweit ging, lustspielartige Tragödien an vierter Stelle abzufassen; denn das bedeutet völlige Verdrängung des Satyrspiels. Aly (Satyrspiel PW II A 1, 237) behauptet das Gegenteil, aber auch, daß des Phrynichos Alkestis eben wegen ihres Alters noch nicht ein lustspielmäßiger Ersatz für ein Satyrspiel nach Art des gleichnamigen Euripidesstückes sein konnte; und in letzterem stimme ich gern zu. So werden Aischylos' Ὀστολόγοι entweder mit Nauck (p. 58) als Satyrspiel anzusprechen sein, oder sie sind eine Tragödie gewesen (Wilamowitz, Herm. 32 (1897) 390, Anm. 2), wohl noch mit

des Dionysos, dessen Leben und Taten ursprünglich Inhalt des Dithyrambos, des Urgrundes der Tragödie, waren, ist ein doppeltes, der volle Thiasos von Satyrn und Mainaden; und auch diesen konnten wir in der alten Tragödie oder besser im ältesten Satyrspiel noch belegen[1]. Ich glaube, nach all diesen Erörterungen das eine gesichert zu haben: Die alte Tragödie des beginnenden 5. Jahrhunderts hat den Doppelchor als ein wesentliches Stück des dramatischen Spiels in ihrem Formenschatz gehabt. — Bei Sophokles fehlen plötzlich die Doppelchöre; daran trägt geringer Umfang des Beobachtungsmaterials keine Schuld. Aber wir wissen, daß Sophokles auch sonst den Chor in der Handlung zurückgedrängt hat. Aischylos hat seine Tragödiennamen oft von Chören genommen und viele zweifache Chöre auf die Bühne gebracht; Sophokles nimmt sie von der Einzelperson, bei ihm fehlen die doppelten Chöre. Da trifft es sich merkwürdig, daß der Thamyras, in dem wir ziemlich sicher einen Zweichor erkannten, unter die Jugendstücke des Sophokles gehört; und daß er in seinen Erstlingsdramen allein schon wegen der zeitlichen Nähe unter dem Einfluß der älteren Tragödie und besonders des großen Aischylos stand, braucht uns nicht erst sein Βίος[2] zu lehren: Παρ' Αἰσχύλῳ δὲ τὴν τραγῳδίαν ἔμαθε. O. Krausse, dessen gute, reichhaltige Dissertation ich nachher ausgiebig benutzen muß[3], bemerkte schon den großen Unterschied zwischen Sophokles und Euripides: „Quas dichorias, cum respuerit Sophocles, Euripides adamavit." — Daß bei Sophokles parallel dem an Bedeutung überhaupt verlierenden Chor auch die Doppelchöre verschwinden, ist zu begreifen. Aber wie kommt Euripides dazu, wieder zweifache Chöre einzuführen?; spüren wir doch bei ihm so oft, daß der Chor ihm ein überflüssiges, lästiges Hindernis ist, den er nur als religiöses Residuum nicht ganz entfernen darf. Also auf der einen Seite der Chor oftmals ein notwendiges Übel, andererseits doch Betonung des chorischen Elements durch Doppelchöre. Jedoch nur im Hinblick auf Sophokles ist es richtig, wegen der Einführung des Jägerchores im Hippolytos Euripides einen „Neuerer" zu nennen; daß Geffcken[4] ihn deshalb als einen „großen Neuerer" bezeichnet, ist stark übertrieben. Denn für die Anwendung von Doppelchören hatte Euripides reichhaltige

burlesken Anklängen. — Hier zähle ich passend die Stücke her, die nach Ansicht verschiedener Gelehrter Tragödien als Ersatz eines Satyrspiels sind: Eur. Alc. (vgl. die Hypothesis des Stückes); Soph. Achaeor. conviv. (vgl. Wilam., Sophokles' Achäerversammlung, Berl. Klass.-Texte V 2, p. 72, Berlin 1907); Soph. Atham. II (von Blumenthal, Sophokles, PW III A 1, 1051); Soph. Inach. (Wilam., Einl. i. d. griech. Trag., p. 89, Anm. 53); Eur. Aug. (Wilam., Einl. a. a. O.). Wir sehen, alles sind Dramen von Sophokles und Euripides.

[1] Vgl. Aesch. Τροφοί und betreffs eines fraglichen Satyrspiels diese Arbeit, p. 55, Anm. 1.

[2] § 4 Pearson (p. XVIII 23).

[3] Krausse, p. 219; vgl. S. Mekler, Bericht über die die griech. Trag. betr. Lit. d. Jahre 1903—1907, Bursian 147 (1910), p. 289.

[4] Griech. Lit., p. 186.

Vorbilder in den Dramen des Aischylos und dessen Zeitgenossen, und diesem Vorbilde ist er tatsächlich auch hierin gefolgt. Neben mehrfachen Äußerungen Wilamowitzens hat besonders Krausse die Erkenntnis gefördert, daß gerade in äußeren Dingen der Dramaturgie Euripides sich an Aischylos vielfach angeschlossen hat[1]. Die Fülle der Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten kann ich hier nur in gedrängter Form, zumeist nach Krausse[2], darbieten. Sprachliche Ähnlichkeiten bestehen offenkundig in starkem Maße zwischen beiden Tragikern; besonders der alternde Euripides steht anscheinend in seinem Wortschatz stark unter dem Einfluß des Aischylos[3]. Er versucht, dessen erhabenen Stil zu erreichen[4]. Auf Sophokles scheint das in weit geringerem Maße zuzutreffen[5]. Beide Dichter, Aischylos und Euripides, komponieren gelegentlich ohne die Ordnung von Strophe und Antistrophe[6], beide bedienen sich des trochäischen Tetrameters[7]. In den lyrischen Stücken der Dramen begegnen bei beiden reine Iamben und Trochäen[8]. Titel oder Stoff oder einzelne Bestandteile vieler Tragödien übernahm Euripides zur Nachahmung oder kritischen Verbesserung von seinem Vorbild wie überhaupt aus der ältesten Tragödie; da möchte ich nennen: Phrynichos: Alc.[9], Pleur.[10], Phoen.; Aischylos: Hicet., Choeph.[11], Heliad., Penth., Teleph.[12], Philokt.[13]. Beide Dichter haben sogenannte Thementrilogien verfaßt[14]. Aischylos wie Phrynichos behandelten Zeitgeschichte auf der tragischen Bühne. Ähnlich sind bei Euripides starke Anspielungen auf Zeitgeschehnisse unverkennbar; das fehlt bei Sophokles fast ganz[15]. Wie in der alten Tragödie bringt auch Euripides bisweilen zu Beginn der Handlung eine größere

---

[1] Euripides hat natürlich auch Neuerungen eingeführt und gelegentlich bewußte Kritik an Aischylos geübt.

[2] Überhaupt tritt in der späteren Schaffenszeit des Dichterphilosophen die Anlehnung an die alte Tragödie stärker hervor.

[3] Vgl. dessen Index, p. 239 ff.

[4] Wilam., Die griech. Lit. d. Altert. = Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. VIII, p. 78, Berlin-Leipzig 1912.

[5] Krausse, p. 6 u. 28; H. Burkhardt, Die Archaismen des Euripides, Hannover 1906.

[6] W. Kranz, De forma stasimi, Berlin 1910, p. 24.

[7] Christ-Schmid I, p. 354.

[8] Krausse, p. 220 ff.

[9] L. Weber in seiner Alkestisausgabe, p. 34 f.

[10] C. Robert, Theseus und Meleagros bei Bakchylides, Herm. 33 (1898), p. 153 u. 156.

[11] Münscher, Zur mesodischen Liedform, Herm. 62 (1927), p. 164 ff.

[12] Christ-Schmid I, p. 379, Anm. 3.

[13] Bei Euripides blieb der aischyleische Chor der Lemnier; Sophokles führte die Schiffer ein. Vgl. Dio Chrysost. or. 52, 6 f. und Krausse, p. 52 ff.

[14] Wilam., Anal. Eur., p. 174; Krausse, p. 173. Wenn auch Sophokles (vgl. u. a. von Blumenthal, PW III A 1, 1049) die Thementrilogie abschaffte, ob er doch „auch noch einmal eine Trilogie" aufführte? (vgl. Wilamowitz, Lesefrüchte, Herm. 65 (1930) 244).

[15] Wilam., Exkurse zum Oedipus des Sophokles, Herm. 34 (1899), p. 59.

Menschenmasse auf die Orchestra[1]. Monologische Prologe hat Sophokles zumeist gemieden[2]. Bei Aischylos und Euripides ist der Stoff des Dramas von umfänglichem Ausmaße; es findet sich lockere Verbindung der einzelnen Szenen[3]. Breiten Raum nehmen viele prachtvolle Chorgesänge auch bei Euripides ein, eigentlich ein Widerspruch zu der verminderten Bedeutung des Chores. Viele effektvolle szenische Mittel hat Euripides mit seinem großen Vorgänger gemein[4]. Diese Aufzählung[5] mag genügen. Aber in Anbetracht dieser mannigfachen und gerade auch in chorischer Hinsicht überraschenden Übereinstimmungen werden wir mit Krausse[6] auch in der Anwendung des Doppelchores eine Nachahmung des Aischylos erblicken müssen. Unser Schluß mag lauten: Obwohl die Doppelchöre eigentlich zu der bei Sophokles und Euripides gleichermaßen sinkenden Bedeutung des Chores nicht passen, folgt Euripides wie in andern äußerlichen Dingen auch in der Verwendung der διχορία dem Aischylos. Vielleicht daß er bei erneuter Behandlung aischyleischer Stoffe zu der Nachahmung von Einzelheiten kam. Beide Dichter führen in ihren Hiketiden Herrinnen und Dienerinnen ein; es ist sehr wohl möglich, daß wie im Phaethon, so in den Heliaden des Aischylos, die den gleichen Stoff behandelten, zwei Chöre sichtbar wurden[7]. Ich füge hier noch zwei Urteile an[8]: „... iam dudum recte evicerunt vvdd. in quibusdam rebus externis Euripidem ad antiquioris tragoediae choris utendi rationem redisse" und noch deutlicher[9]: „Sophokles vertritt im Gegensatz zu seinen beiden Rivalen eine andere Kunstrichtung, und gerade im Technischen liegt der Gegensatz." — Man kann vermuten, die sehr merkwürdige Anwendung der Doppelchöre beschränke sich bei Euripides auf eine bestimmte Schaffensperiode seines Lebens. Der Hippolytos vom Jahre 428 nimmt hier die erste Stelle ein, in Antiope[10] und Phaethon[11] begegnen uns die spätesten Doppelchöre. Das ergibt einen Zeitraum von nur 18 Jahren. Aus den allerletzten Lebensjahren und der Frühzeit des Dichters kennen wir — anders als bei Aischylos — keinen derartigen Chor. Aber da der größere Teil der

---

[1] W. Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch, Berlin 1926, Neue philol. Unt. II, p. 11, Anm. 3.

[2] Krausse, p. 190; Schadewaldt, p. 105 f.

[3] Krausse, p. 204.

[4] Krausse, p. 223.

[5] Schön lesen sich die Schlußgedanken von Krausse (p. 237 f.) über Parallelen in dem Leben der beiden großen Tragiker. Beide, nicht Sophokles, werden vor den griechischen Richterstuhl der Komödie geführt: „Aristophanes ... comicus ... haud scio an necessitudines quasdam inter eos intercedere quasi divinarit."

[6] p. 219.

[7] Vgl. diese Arbeit p. 45.

[8] Krausse, p. 219.

[9] Wilam., Einl. i. d. griech. Trag., p. 21.

[10] Th. Zielinski, Tragodumena, Krakau 1925, p. 219, setzt sie auf 410.

[11] Karl Münscher, Zur mesodischen Liedform, Herm. 62 (1927), p. 163 f., Anm. 1.

erhaltenen Stücke und Fragmente[1] gerade dem mittleren Zeitabschnitte angehört, soll man keine bestimmte Grenze ziehen[2]. Ich vermute aber, daß in der frühen Schaffensperiode weniger Doppelchöre bei Euripides vorkamen; dem widerstrebt der Phaethon nicht, den Zielinski[3] und andere mit Recht den Spätstücken beigezählt haben. — Einiges mag auch über das vierte Jahrhundert und die hellenistische Zeit gesagt sein. Mit der geringen Zahl an Chorfragmenten trifft völliges Fehlen der Doppelchöre zusammen. Auch die Theorie über die Tragödie, wie sie schon vom vierten Jahrhundert an besonders die Peripatetiker pflegten, läßt über die διχορία nichts verlauten. Das wird verständlich, wenn man überlegt, daß derartige Erörterungen in der Antike auf den frühen Stücken des Sophokles und Euripides beruhen[4]; in denen aber fehlen vornehmlich die Doppelchöre. Dieselben Stücke hat auch der Rhesosdichter, wie im vorigen Abschnitt gesagt ist, zum Vorbild gehabt. Dagegen werden bei Neuaufführungen und Neubearbeitungen von Dramen des Aischylos und Euripides auch zweifache Chöre aufgetreten sein. Besonders der bestimmende Einfluß des Euripides hat nach meiner Meinung verhütet, daß die Doppelchöre gänzlich ausstarben; dann und wann wurden sie bei Aufführung eines euripideischen Stoffes vorgeführt. Und indem wir das feststellen, haben wir die dritte und letzte Stufe der Entwicklung des Doppelchores erkannt, die vornehmlich auf Nachahmung des allbeherrschenden Euripides beruht. Aus den frührömischen Dramen[5] greife ich die Antiope heraus, ein bei den Römern anscheinend gern gehörtes Stück[6]. Sowohl Euripides wie der Römer Pakuvius[7] bringen darin einen Doppelchor. Und die Zahl der doppelten Chöre mag, nach der Menge der römischen Stücke zu urteilen, nicht gering gewesen sein. Hier muß ich doch noch auf eine mögliche Quelle hinweisen, aus der neue Doppelchöre, die nicht direkt aus einer griechischen Vorlage stammen, entstehen können: die Kontamination; das würde eine weitere deutlich abgesetzte Stufe der Entwicklung ergeben. Leider sind da noch nicht genügend sichere Einzelarbeiten zur Stelle; aber andeuten will ich das Problem. — Letzten Endes ist auch bei Seneka der euripideische Einfluß in dieser Hinsicht maßgebend gewesen. Seneka, der sonst der genauen Zeichnung und Charakterisierung des Chores wenig Mühe widmet, nähert sich zusehends

---

[1] Die Chronologie der erhaltenen Dramen wie eines Großteiles der Bruchstücke steht heute ziemlich fest, so daß meine Behauptung gesichert ist.

[2] Wie verschieden geartete Stücke hat doch Euripides fast zu gleicher Zeit verfassen können; Wilamowitz (Die griech. Lit. d. Altert., p. 78) stellte Backchen und Iphigenie auf Aulis, Elektra und Helena gegenüber.

[3] Herm. 18, p. 396 ff., bzw. Ziel. a. a. O., p. 232.

[4] Wilam., Die griech. Literatur des Altertums, p. 83.

[5] Warum ich sie insgesamt nicht behandeln kann, vgl. p. 13 ff.

[6] Cic. de fin. I 2, 4; Schol. zu Aristoph. Ran. 53. — Vgl. Ribbeck, p. 301, und N. Wecklein, Die Antiope des Euripides, Philol. 79 (1924), p. 51.

[7] Ribbeck, p. 295.

der Dramaturgie des vorchristlichen 5. Jahrhunderts: in der metrischen und chorischen Entwicklung[1]. Agamemnon und Hercules Oetaeus, die je zwei Chöre zeigen, gehören in die Spätzeit des Dichters; das stimmt auffallend zu den angeführten Feststellungen. Starke Bestätigung bietet Senekas Phaedra[2]. Des Euripides Stücke sind es, die entweder unmittelbar oder durch griechische oder römische Bearbeitungen bei Seneka nachwirken. Ganz knapp will ich noch einmal zusammenfassen: Der Doppelchor gehört seinem Vorkommen und Ursprung nach schlechthin in die archaische Tragödie; Pratinas (?), Phrynichos, Aischylos richteten öfters zweifache Chöre in ihren Stücken ein. In den Hiketiden haben wir sogar einen dreifachen Chor. Wie so vielfach äußere Dinge, übernahm der sonst so moderne Euripides die Doppelchöre[3] von seinem alten Vorgänger Aischylos. Durch die allgemeine Wertschätzung des Euripides erhielten sich die Doppelchöre in späteren Bearbeitungen, auch der frührömischen Tragödie. In nachchristlicher Zeit schließt der greise Seneka auch in dieser Chorgestaltung an die klassischen Muster, besonders Euripides an. —

In den Doppelchören übt der längst tote Aischylos (I) durch den ihm innerlich fremden Euripides (II) bis in die Spätzeit der römischen Tragödie (III) seine Wirkung aus!

Daß wir nunmehr etwas Zusammenhängendes über die Technik der Doppelchöre auszusprechen versuchen, fordern schon die zahlreichen kleinen Beobachtungen, die wir bei der Einzelbetrachtung der Stücke machen konnten. Wir stellten in dem Vorkommen der Doppelchöre eine absteigende, doch kontinuierliche, weithin sich erstreckende Linie fest. In äußeren Dingen lediglich ahmte Euripides Aischylos nach; den Geist und die Wucht aischyleischer Chöre konnte er in seine Chorgebilde nicht mehr hineinlegen. Daß vollends Chöre hellenistischer Zeit oder der Römer noch denen frühaischyleischen Schaffens gleichgeartet gewesen seien, erscheint mir schon an sich unglaublich und unmöglich. Wir werden also wohl mehrere Verschiedenheiten in der Gestaltung der Doppelchöre zu verzeichnen haben. — Der zweite Chor pflegt in fast allen Fällen nur kurze Zeit auf der Bühne zugegen zu sein und sich gesanglich als Chor zu zeigen. Für Senekas beide genannten Stücke, besonders für den Agamemnon, trifft das nicht recht zu. Das erklärt sich aber leicht aus seiner laxen Chorauffassung überhaupt, die auch die Doppelchöre nicht mehr so stark in ihrer Zweiheit hervortreten läßt[4]. Wir bezeichneten mit Recht in allen griechischen Stücken den einen der Chöre als Nebenchor. Dabei macht es für unsere Zwecke nichts aus, wie lange er etwa schon vorher als stumme Masse auf der Bühne weilte. O. Jahn[5] zog aus dem nur vorübergehenden Aufent-

---

[1] Münscher, Philol. Suppl. 16, p. 88 ff. u. 107 ff.
[2] Vgl. p. 136.
[3] Aber er konnte ihnen nicht mehr die Bedeutung lassen, die sie bei Aischylos zeigen; er mußte die Gestaltung ändern. Das zeigt das nächste Kapitel.
[4] Vgl. p. 137. [5] Herm. II, p. 229.

halt solcher Chöre auf der Bühne den Schluß, daß der Chor der römischen Tragödie aus den Nebenchören der Griechen entstanden sei. Zwar ist der Gedanke geistreich, aber die Beweisführung fehlt. Von einer zunehmenden Tendenz zu Doppelchören, von der Jahn spricht, kann man nach alledem, was unsere vorige Betrachtung ergab, wirklich nicht reden. — Wann pflegt der Nebenchor in den Dramen aufzutreten? Die Mägde der aischyleischen Hiketiden treten erst in der Exodos als Nebenchor in Erscheinung, obwohl sie von Anfang des Stückes an als Begleiterinnen ihrer Herrinnen mit auf der Orchestra geweilt haben. Dagegen findet das Auftreten der barbarischen Sklaven nicht an besonders beachtlicher Stelle des Stückes statt. Zu den Fragmenten läßt sich in dieser Beziehung meist nichts sagen; doch dürfte in Kabiren und Heliaden wohl das Auftreten des Doppelchores erst in den hinteren Teil des Dramas fallen. Vielleicht sind die Aigypter im gleichnamigen Drama erst in der Schlußszene mit den Danaiden zusammen von der Orchestra singend abgezogen! Auch die Exodos der Eumeniden zeigt zwei Chöre. Im Hippolytos des Euripides fällt das Auf- und Abtreten der Jäger vor die Hauptparodos. In Alexandros und Antiope erscheinen die Nebenchöre wohl mehr in der Mitte des Stückes, wenn dafür die rekonstruierte Handlung Gewähr bieten kann. Vielleicht sang der Soldatenchor des Erechtheus mit dem Hauptchor vereint in der Exodos. Im Phaethon füllt der Nebenchor die durch die Epiparodos entstehende Lücke. Bei Seneka verschiebt sich wieder alles: Im Agamemnon fällt den einzelnen Chören je die Hälfte des Stückes zu, im Hercules Oetaeus ist der Nebenchor während eines großen Teiles des Anfanges der Tragödie zugegen. Die Exodos ist, besonders bei Aischylos, ein bevorzugter Platz für die Einführung eines zweiten Chores. Diese aber zählt, wie schon gesagt, zu den ältesten Teilen des Dramas, und eine umfängliche Exodos und Parodos sind sichere Anzeichen für frühe Abfassungszeit einer klassischen griechischen Tragödie. — Von fünf Doppelchören in erhaltenen Stücken oder vielmehr in sechs, da ja die erhaltene Partie des Phaethon für unsere Zwecke ihnen gleichsteht, sind fünf von gleichem Geschlecht. Im Hippolytos ist der Hauptchor weiblich, den Nebenchor bilden Jäger. Hier zeigt sich wieder, daß wir mit Recht auch die Fragmente heranzogen: sofort neigt sich dann das eben angezeigte Zahlenverhältnis zum Ausgleich hin[1]. — Die Nebenchöre spielen allesamt sozusagen die gleiche Rolle: die von Begleitern. Das ist ein wesentlicher Unterschied von den Hauptchören, die sich aus vielfältigem Anlaß, sehr oft aus eigenem Antrieb einstellen. Die Nebenchöre sind also vornehmlich Funktion einer anderen Macht. In den Hiketiden des Aischylos

---

[1] Vgl. die Feststellungen Wilamowitzens über die Geschlechter der euripideischen Chöre (Eur. Her., p. 115, Anm. 12) und die meinigen über Seneka (p. 137). Ein sicheres Zahlenverhältnis ist für die Doppelchöre wegen der Fragmente unmöglich.

singen die Dienerinnen der Danaiden und die Sklavenhorde der Aigyptersöhne. Die Προπομποί geleiten die versöhnten Erinyen. Ähnlich mag es in den Δαναΐδες und Ἡλιάδες der Fall gewesen sein. Die Nereiden begleiten in der Ὅπλων κρίσις die Thetis[1]. Dem Hippolytos folgen seine Jagdgenossen, der schwärmenden Dirke ihre Bakchantinnen. Paris tritt nicht ohne das Gefolge der ländlichen Hirten auf; dem Hymenaioschor schreitet Merops voran, und nur um seine Stimmung kundzutun und seine Lage vor der Katastrophe zu verdeutlichen, ist der Nebenchor überhaupt eingeführt. Die beiden Chöre Senekas sind nur Hintergrund für die in gleicher Lage befindlichen Herrinnen, Kassandra und Iole. Und doch ist diese einheitliche Beobachtung zwiegespalten: In der alten Tragödie bei Aischylos bildet anscheinend regelmäßig der Nebenchor die Begleitung einer Masse, in späterer Zeit einer Einzelperson. Doch muß man die Phoinissen des Phrynichos wohl ausnehmen. Aber diese Unterscheidung ist typisch für die alte und jüngere Tragödie überhaupt. — Wichtig ist die Frage nach den Beziehungen von Doppelchor und Schauspieler. Für Seneka ergibt diese Fragestellung nichts; denn allzu weit liegen hier die Chöre auseinander. Dem Jägerchor schreitet Hippolytos voran: er gibt Befehl zum Singen und nimmt wohl auch selbst daran teil. Ob in der Doppelchorszene der Antiope die Titelheldin und ihre grimme Gegnerin stumm geblieben sind, ist letzten Endes nicht entscheidbar; ich glaube, kaum. Im Phaethon singt der Nebenchor allein seinen Hymenaios; aber Merops ist sein Führer. Er läßt den Gesang abbrechen und entläßt die Choreuten. Überall also spielen hier bei dem Auftreten der Nebenchöre Schauspieler eine bedeutsame Rolle. Wie sehr sticht dagegen der archaisch komponierte Schlußteil der Eumeniden ab[2]. Zwei Chöre und viel Volk sind zugegen. Nur Athene agiert als einzigster Schauspieler geraume Zeit mit dem Hauptchor. Noch stärker tritt das bei den aischyleischen Hiketiden in Erscheinung. Danaos allein ist schweigend zugegen; der Chor spielt ganz allein eine umfängliche Schlußszene. Welcher ungeheure Abstand hier zwischen Aischylos und Seneka. Bei jenem finden wir Chorgespräche; der Schauspieler wird oft — für unser Gefühl unnatürlich — zugunsten des Chores übergangen[3]. Bei Seneka hingegen verstummt der Chor ohne weiteres, wenn zwei Schauspieler zur Stelle sind, d. h. die Möglichkeit eines Schauspielerdialoges entsteht[4]. — Eine andere Frage, die der Gleichzeitigkeit des Auftretens, können wir kurz abtun, da wir bei der Einzelbetrachtung schon öfters darauf verwiesen haben. Schon der gelehrte Scholiast zu Eur. Hipp. 58 wußte, daß Euripides sich hierin nicht getreu ge-

---

[1] Aber vielleicht war das der Hauptchor.
[2] Vgl. p. 38.
[3] Vgl. z. B. Aesch. Pers. 250 u. 290; Graeber, p. 3.
[4] C. P. Lindskog, Studien z. antiken Drama, II, p. 43; F. Leo, Rhein. Mus. 52, p. 513.

blieben ist[1]: Bei Aischylos, soweit das auch in den fragmentarisch erhaltenen Stücken sichtbar wird, erblickt der Zuschauer die Chöre gleichzeitig auf der Bühne, eine Tatsache, die das chorische Element natürlich gewaltig in den Vordergrund schiebt. Und auch in Phrynichos' Phoenissen darf man das Gleiche annehmen. Im euripideischen Hippolytos begegnet zum erstenmal das Gegenteil: nach dem Auszug der Jäger treten die Weiber aus Troizen ein. Dann im Phaethon wieder die gleiche Erscheinung. Außer im Alexandros aber bringt der gleiche Dichter in der Antiope die Chöre gleichzeitig auf die Bühne. Seneka ist das Extrem gegenüber Aischylos; seine Doppelchöre sind kaum noch solche. In langen Zeitabständen erscheinen sie hintereinander dem Beschauer oder Leser. Die Entwicklung der Form des Doppelchores ist schlechthin eine Dekadenz des ursprünglichen inhaltvollen Wesens. Die Gleichzeitigkeit des Auftretens und dadurch hervorgerufene gegenseitige Bezugnahme, eben das typische doppelchorische Element, verschwindet mehr und mehr. Äußerlich erhält der Nachahmungstrieb der Spätzeit den aischyleischen Doppelchor, innerlich ist eine tiefgehende Wandlung eingetreten: Am weitesten klafft diese Diskrepanz zwischen den Entwicklungslinien „Vorkommen und Gestaltung" am Schluß der Reihen, bei Aischylos und Seneka. — An dieser Stelle verweise ich auf das doppelte Traktat περὶ τραγικῆς ποιήσεως des Johannes Tzetzes[2], ein poetisches und ein prosaisches. Über die Epiparodos lesen wir

V. 43 ff.: Μετὰ πάροδον Εὐκλείδης ἐπιπάροδον λέγει,
ἄλλου χοροῦ δ' ἔλευσιν αὐτήν μοι λέγε
χοροῦ μετ' ἐξέλευσιν. ὃς πρὶν ἦν, λέγων;

V. 109 f.: Ἐπιπάροδος ἔλευσις δὲ δευτέρου χοροῦ
μετ' ἐξέλευσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω,

dann in Prosa: Ἐπιπάροδος δέ ἐστιν, ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος. Damit vgl. Pollux IV 108: καὶ ἡ μὲν εἴσοδος τοῦ χοροῦ πάροδος καλεῖται, ἡ δὲ κατὰ χρείαν ἔξοδος ὡς πάλιν εἰσιόντων μετάστασις, ἡ δὲ μετὰ ταύτην εἴσοδος ἐπιπάροδος. Gewiß ist diese dreifache Definition des Tzetzes insofern unzutreffend, als bei der Epiparodos zumeist derselbe Chor zurückkommt — und doch auch richtig, indem mitunter durch einen neuen Nebenchor auch eine Epiparodos, die zweite des Stückes, statthat. Für unsere Zwecke aber scheint mir eins bemerkenswert, daß hier allein von dem Hintereinanderauftreten der zwei verschiedenen Chöre eindeutig die Rede ist. Denn wenn schon die Verschiedenheit der Chöre in der Begriffs-

---

[1] Vgl. das Zitat p. 88.

[2] Anecd. Graec. Paris. Cram. I, p. 20_3; Anecd. Graec. Oxon. Cram. III, p. 344_{16}, 346_{18}, 348_{22} = Georg Kaibel, Comicorum Graecorum fragmenta I 1, p. 44 ff. (V. 43 ff.; 109 f.; 177). Über den zitierten Eukleides, des Tzetzes Quelle, vgl. G. Kaibel, Die Prolegomena Περὶ κωμῳδίας, Abhandlungen d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Philol. hist. Klasse, Neue Folge, 2, p. 8, Berlin 1898.

bestimmung erscheint, mußte auch eine Parodos eines Nebenchores in Anwesenheit des Hauptchores als Epiparodos gelten; diese Art aber scheint gar nicht bekannt zu sein. Die Doppelchorgestaltung späterer Zeit, wie wir sie besonders bei Seneka finden, stimmt auffallend zu dieser unkorrekten Definition des byzantinischen Schulmeisters. — Die Verschiedenheit des Auftretens hat große Bedeutung für die Choregie. Eine Aufführung von Senekas hierher gehörigen Stücken würde sicherlich nur die einfache Zahl von Choreuten benötigen. Dagegen mußten Aischylos und bisweilen auch Euripides sich eines παραχορήγημα bedienen. So übertrifft die alte Tragödie an Pracht und Glanz gewaltig die spätere Zeit. Und neben doppelten Chören führten gerade Aischylos und gelegentlich sein Nachbildner Euripides oftmals auch noch Massen stummer Personen ein. Gewiß mag dieses παραχορήγημα durch die Choreuten der andern Stücke der Tetralogie geleistet worden sein[1]; doch für Kostüme und Unterhalt der Choreuten erhöhten sich die Kosten des Choregen erheblich. Ich neige sogar zu der Ansicht, daß gar nicht bloß die Choreuten eines anderen Stückes die Nebenchöre gestellt haben können; davon überzeugt mich jene Stelle der Hiketiden (V. 911), wo die Horde der Aigyptersklaven von einer ausreichenden Mannschaft argivischer Mannen daran gehindert wird, die Danaiden und ihre Mägde abzuschleppen. Bei einem solchen Prunk mit Menschenmassen in der alten Zeit konnte auch ein Euripides wohl noch einen Extrachor einstellen. — Mit der Gleichzeitigkeit des Auftretens hängt eng zusammen die Frage nach etwaigen Wechselbeziehungen der Chöre zueinander. Bei Seneka haben sie nichts miteinander zu tun. Auch im Hippolytos und Phaethon des Euripides fehlt jegliche gegenseitige Bezugnahme. Während ich für den Alexandros die letzte Entscheidung nicht fällen mag, scheinen mir auch in der Antiope die Chöre keine Berührung miteinander gehabt zu haben, obschon sie zu gleicher Zeit in der Orchestra weilen. Das Gegenteil müssen wir bei Aischylos konstatieren. In den Eumeniden geleitet die Schar der Προπομποί die versöhnten Rachegeister; das ist ihre Handlung. Der Mägdechor in den Hiketiden äußert betreffs der Ehe eine Ansicht, die jener der Herrschaft schnurstracks entgegenläuft. Vollends der Sklavenchor greift den Hauptchor an und will ihn aus der Orchestra verdrängen. Die Fragmente sind in dieser Beziehung zumeist undurchsichtig. — Schärfer noch wirkt sich dieser innere Kontrast, der das Wesen des Doppelchores angeht, aus in Hinsicht auf einen etwaigen Chordialog. Im ältesten der erhaltenen Stücke des Aischylos hören wir Chordialoge lyrischer Art zweimal: Die Aigypter stürmen mit barbarischem Gesang auf die Mädchen ein, die ihrerseits die Angreifer verfluchen. In der Exodos wird der Gesang der Danaostöchter von dem der Dienerinnen abgelöst; es entspinnt sich da sogar eine lyrische Stichomythie der beiden Chöre! Die Stichomythie rechnet

[1] K. O. Müller, Aeschylos' Eumeniden, Göttingen 1833, p. 73.

man gemeiniglich schon an sich zu den ältesten Formen des Dialogs[1]. Daß die Stichomythie aus rein lyrischen Wechselgesängen hervorgegangen sei, hat schon A. Groß[2] dargetan, soweit ich sehe, unter allgemeiner Zustimmung. Das mag an dieser Stelle genügen zu zeigen, wie altertümlich der Chordialog ist. In dem Spätstück des Dichters, den Eumeniden, redet nur noch der Nebenchor den Hauptchor an — sozusagen nur noch ein geringer Ansatz zum Chorgespräch. In den Περραιβίδες und Τροφοί dürfen wir mit dem nötigen Vorbehalt die Frage nach einem derartigen Chordialog bejahen. Das Gleiche glaube ich von den Phoinissen des Phrynichos. Bei Euripides können sichere Spuren eines derartigen Chorgesprächs auch im Alexandros nicht aufgezeigt werden; von Bedeutung ist aber, daß in der Antiope kein Chordialog stattgefunden hat, obgleich die Chöre zu einem Zeitpunkt gemeinsam auf der Bühne waren. In Hippolytos und Phaethon fand kein Chordialog statt. Es ergibt sich also: Nach unserer Kenntnis hat Aischylos, wenn er einen Doppelchor einführte, zumeist auch Chordialog stattfinden lassen; hingegen ist er bei Euripides nirgends mehr erkennbar. Dem letzteren schließt sich Seneka ohne weiteres an. Ganz klar liegt wieder die Formwandlung vor unsern Augen, eine deutliche Parallele zur Chorentwicklung überhaupt: wie der Chor, so verliert der Doppelchor an Bedeutung und Gehalt[3]. — Ich fasse zusammen: In jeder Beziehung zeigen uns die Hiketiden die ausgeprägtesten Doppelchöre. Hier allein finden wir zwei Doppelchöre, beide mit umfangreichem Chordialog, beide mit vollen Anzeichen der Altertümlichkeit ausgestattet. Das Gleiche dürfen wir in einigen der verlorenen Stücke vermuten. Auch Phrynichos wird wohl die ältere Manier befolgt haben. In den Eumeniden ist es schon weit anders; die Verknüpfung der Chöre ist schon lockerer; es entspinnt sich kein rechter Dialog mehr. Bei Euripides taucht etwas Neues auf: Teils noch gleichzeitig, teils getrennt, weilen die Chöre

---

[1] Wilam., Griech. Trag. übers. IV, p. 254.

[2] Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie, Berlin 1905, p. 95 ff.

[3] Es tut gut, um die Stoßkraft meiner Ansicht über die absteigende Entwicklung der Doppelchöre zu steigern, die Parallelerscheinungen in der Chorbehandlung überhaupt aufzuzählen: Zum zweiten Schauspieler tritt ein weiterer. Die ursprüngliche Größe des Chores wird verkleinert. Vor die Parodos tritt der Prolog. An Stelle der pompösen Exodos rezitiert der Koryphaios einige Anapäste. Umfang der Chorlieder verringert sich, ebenso ihre Zahl. Der Schauspieler übernimmt mehr und mehr von der ursprünglichen Aufgabe des Chores: er lernt es, Monodien vorzutragen (Christ-Schmid, p. 278, Anm. 1). Von der Handlung wird der Chor in gesteigertem Maße zurückgedrängt. Das Satyrspiel endlich, in dem der Chor, eben weil ihn Satyrn bildeten, bedeutsam war, wird häufig durch eine lustspielartige Tragödie abgelöst. — Pratinas, Aischylos, Aristias und Achaios gelten als die hervorragendsten Vertreter des Satyrdramas. Betreffs des Ersatzes für Satyrspiele vgl. diese Arbeit p. 149, Anm. 2. Sositheos, zur hellenistischen Πλειάς gehörig, hat einem Epigramm des Dioskurides zufolge (Anth. Pal. VII 707) das alte burleske Satyrspiel des Pratinas erneuert, das Sophokles und wohl auch Euripides kultiviert hatten (vgl. Aly, PW II A 1, 236 u. 241).

in der Orchestra. Ein Chordialog kommt nie zustande. Meistens ist überhaupt keine Beziehung irgendwelcher Art zwischen den Chören zu ersehen. Unsere Vermutung hat sich bestätigt, daß Euripides, wie vielfach sonst in äußeren Dingen, so auch in der διχορία dem Aischylos gefolgt ist. Seneka bildet diese Lockerung der Zweichöre bis zum äußersten weiter: irgendwelche Beziehung zueinander zeigen sie nicht mehr. Im Hercules Oetaeus wird der Doppelchor, da beide Chormassen aus weiblichen Sklavinnen bestehen, dem Leser kaum noch recht fühlbar. — Nunmehr dürfen wir es wagen, eine Gesamtschlußfolgerung zu ziehen: Der Doppelchor wurzelt in der archaischen Tragödie und paßt in seiner uns da entgegentretenden Gestaltung zu der damaligen Dramaturgie, die auch sonst dem Chore eine primäre Stelle in der Tragödie zuwies. Durch den Einfluß des Euripides wird der Doppelchor in spätere Zeiten übernommen; aber sein Wesen ändert sich, da die Betonung des chorischen Elementes, wie sie sich so machtvoll im Doppelchor des archaischen Aischylos kundtut, schon bei Euripides, am meisten bei Seneka, vollständig unmöglich ist. Dieser zunehmende, klaffende Widerspruch in der Entwicklung des Doppelchores, deren Gesamttendenz abnehmend ist, ist das Charakteristikum einer dramatischen Kunstform, die ursprünglich in Gestalt und Geist homogen, später ohne die gegebene Zweckbestimmung in veränderter Form doch durch Jahrhunderte hindurch gepflegt wird.

Doppelchor und Urform der Tragödie.

Zweierlei Beweggründe veranlassen mich, über den Rahmen des Themas und Zieles meiner Untersuchung hinaus eine Betrachtung anzuschließen über „Urform der Tragödie und Doppelchor". Das war einmal die in der archaischen Epoche des Dramas anhebende Entwicklung des Doppelchores, die wir festgestellt haben, sodann die tiefgründige, an neuen Beobachtungen reichhaltige Abhandlung von W. Kranz „Die Urform der attischen Tragödie und Komödie"[1].

Der vollausgestattete, vollausgeprägte Doppelchor, so sahen wir, wurzelt im archaischen Drama, für uns nachweisbar vorwiegend in des Aischylos Hiketiden. Sie sind noch ein Chorstück, wie es etwa der Scholiast zu Eur. Med. 520 (Schwartz) im Auge hat: τὰ μὲν γὰρ ἀρχαῖα ⟨δράματα⟩ διὰ τῶν χορῶν ἐπετελεῖτο. Wir sehen in ihnen das typische Stück der Massenhandlung. Wilamowitz sagt im Hinblick auf die Aigypterszene[2]: „Das dramatische Leben

[1] Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 1919, p. 145—169. Vgl. u. a. noch A. Lesky, Zur Entwicklung des Sprechverses in der Tragödie, Wiener Studien 47 (1929) 3 ff.

[2] Lesefrüchte 252, Herm. 64 (1929) 461; doch vgl. diese Arbeit p. 23, Anm. 1.

der Szene steigt so gewaltig, und der Unterschied dieser ältesten Tragödie von allem Späteren ebenso." Der Chor behauptet an Bedeutung die erste Rolle und füllt mit seinen Vorträgen die Hälfte des Stückes. Sehe ich von den epirrhematischen Teilen des Chores und Schauspielers sowie von Einzelvorträgen des Chores oder des Schauspielers ab, so verbleibt nur ein recht kurzer Dialog zweier Schauspieler ohne Beteiligung von Chor oder Chorführer[1]. Demgegenüber finden sich zwei lyrische Dialoge beträchtlichen Umfanges zweier verschiedener Chormassen. Dieses Verhältnis gibt zu denken: Sollte nicht der Chordialog als das älteste dramatische Element in den Hiketiden anzusehen sein[2]?

Kranz läßt seinen Untersuchungen der dramatischen Terminologie und der antiken Nachrichten über die Urgestalt des tragischen Spiels mit Recht folgen, was allein Überzeugung gewähren kann: Analyse des ältesten Denkmals dramatischer Kunst in Hinsicht auf seine Forderungen. Darum stelle ich die Analyse der beiden Doppelchorszenen voran. Die Aigypterszene (V. 836 ff.) zeigt folgenden Ablauf: 1. Zunächst chorischer Wechselgesang, eine epirrhematische Szene lyrischer Art, gespielt von zwei Chören; verzweifelnden Worten der Danaostöchter folgen drohende Verse der Sklavenrotte. 2. Chorgesang mit epirrhematisch folgenden Schauspielertrimetern (V. 866 ff.). Diese Unterhaltung läuft aus in eine kurze Stichomythie (V. 905 f.) der gleichen Teilnehmer. 3. Gespräch zweier Schauspieler ohne Teilnahme des Chores (V. 911 ff.). Ich schließe die Mägdeszene (V. 1018 ff.) an: 1. Dem Chorgesang der Danaiden folgt ein solcher der Dienerinnen. Das verbindende Moment liegt in der Aufforderung „ὑποδέξασθε . . . μέλος (V. 1022) = führt weiter"; Wechselgesang liegt also vor; der Abstand der zwei Teile ist weiter als zu Beginn der Aigypterszene. 2. Ein zumeist in Zweizeilern gehaltener Chordialog (V. 1044—1052). 3. Ab Vers 1052 entspinnt sich eine in lyrischem Maß gehaltene Chorstichomythie. — Wir haben zwei richtige Chorszenen vor uns; die erste entwickelt sich vom chorischen Wechselgesang zum reinen Schauspielergespräch; die zweite endet in einem erregtesten Chordialog. Die letztere bleibt Nurchorszene; in der Exodos kann naturgemäß durch keinen Schauspieler ein neues ἐπεισόδιον bewirkt werden. Dieser Schlußteil der Hiketiden erscheint mir nun als klarer Beweis für den Chordialog als einen der Urbestandteile des ältesten tragischen Spiels. — Auch Kranz erkennt in dem Lieddialog[3] „die allerletzt erreichbare Tragödien-

---

[1] Darauf verweist, wie ich sehe, schon G. Müller a. a. O., p. 46. Lesky (a. a. O., p. 13) sieht irrtümlicherweise in den Hiketiden nur Dialog, der „ausschließlich zwischen Schauspieler und Chor stattfindet".

[2] Stasima u. a. bleiben hier unbeachtet.

[3] Schon in seiner Diss.: De forma stasimi, Berlin 1910, p. 26, äußert Kranz: „. . . in lyrico illo dialogo, quem parentem esse tragoediae Graecae contra Wilamowitzium et Bethium in animo est alio loco ostendere."

form". Aber die zweimal von ihm in den Vordergrund gerückte Erwähnung[1] des zunächst in lyrischem Maß, dann in Trimetern vortragenden Herolds ist hinfällig. Auch der Theseus des Bakchylides ist nicht beweiskräftig. Der Lieddialog als Vorstufe der zur Hälfte aus Trimetern bestehenden epirrhematischen Komposition ist rein chorisch; so lehren beweisend die Hiketiden-Beispiele. In der Aigypterszene vollzieht sich in klarer Linie vom rein chorischen Epirrhema der Wechsel zum reinen Schauspielerdialog über die epirrhematische Partie des Chores und Schauspielers. Daß die iambischen Trimeter in epirrhematischen Partien (z. B. in der Aigypter-Szene) respondieren, kann ich als Zeichen deuten, daß sie Ersatz für eine Chorstrophe sind. — Daß der lyrische Wechselgesang eines Einzelsängers mit einem Chor genetisch und chronologisch vor den rein chorischen Wechselgesang gehöre, ist aus den Hiketiden nicht zu beweisen. Vielmehr zeigt die Aigypterszene eine klare Entwicklungsreihe: 1. Lyrischer Chordialog, 2. epirrhematische Partie von Chor und Schauspieler. Ob 1 und 2 auch ihrem zeitlichen Erscheinen nach hintereinander gehören, können wir nicht sicher feststellen. 3. Schauspielerdialog im Rhesismaß. — Ich bin dabei der Überzeugung, daß der Schauspieler ursprünglich nicht in lyrischem Maß gesungen hat[2]; lyrische Verse erteilt Aischylos dem Schauspieler in den Hiketiden nicht, besser: noch nicht. Der ὑποκριτής sang ursprünglich nicht, er rezitierte. Kranz' Behauptung[3], es habe zu Thespis' Zeiten, also um 534, in den Tragödien noch keine iambische Trimeter gegeben, ist meines Bedünkens unrichtig. In den Hiketiden ist er vollständig ausgebildeter Dialogvers. Andererseits ist der trochäische Tetrameter etwa um 475 (Phoinissen und Perser) schon im schärfsten Gegensatz zu seiner burlesken Bestimmung in der Urzeit als besonders ernster, feierlicher Vers aufgefaßt. Der burleske Tetrameter ist damals längst vergessen! Ich bleibe mit meiner Annahme einer doppelchorischen Urform der Tragödie auf Grund des Befundes in den ältesten Stücken in Übereinstimmung mit dem von Wilamowitz oft vertretenen Standpunkt: „Die Tragödie war zuerst (also bei Thespis) Satyrspiel und bestand nur in Gesang. Thespis fügte den Schauspieler hinzu, der in Iamben sprach. Der Iambus war in Athen durch Solon längst eingebürgert"[4]. Auf Grund der Hiketidenpartie 905 ff. erklärt Kranz die Stichomythie als Trimeternachbildung der verkürzten epirrhematischen Komposition; das ist richtig, nur muß ich recht kräftig darauf hinweisen, daß das nicht notwendig über den epirrhematischen Vortrag von Chor und Schauspieler gehen

---

[1] p. 158 und 166.

[2] Vgl. Wilam., De Euripidis Stheneboea, Classical Philology, 3 (1908), p. 232; ders., Einl. i. d. griech. Trag., p. 87 f.; ders., Griech. Trag. übers. IV, p. 252 ff.

[3] p. 152.

[4] Wilamowitz, Die Spürhunde des Sophokles, Neue Jahrb. f. d. klass. Altert. 1912 (1), p. 469.

muß. Dafür fehlt ein ersichtlicher Grund, und das Wesentliche ist doch die „Zusammenpressung" von größeren Stücken; solche sind eben die sich antwortenden Teile eines lyrischen Chordialogs. Und A. Groß[1] irrt, daß „alle stichomythischen Szenen, auch die gesungenen, aus Iamben und Trochäen bestehen". In den Hiketiden haben wir eine in Ionikern. So ergibt sich in der Tat eine einwandfreie Entstehung der Stichomythie aus chorischem Wechselgesang, eine „unmittelbare", wie sie Kranz[2] mit Recht forderte. Beide Chorgesänge werden in diesem Hiketiden-Beispiel zusammengepreßt. Damit hat sich die Forderung von Groß „Entstehung der Stichomythie aus lyrischem Wechselgesang" als richtig erwiesen, die Kranz beiseite schieben durfte; „denn einen Weg konnte" Groß „nicht aufzeigen". — Die Stichomythie gilt allgemein, soweit ich sehe[3], als eine uralte Form des Dialoges. Wir sahen, wie in der Aigypter-Szene, anhebend mit lyrischem Doppelchordialog, aus dem folgenden epirrhematischen Gebilde sich die Chor-Schauspieler-Stichomythie ergab, wohl beiderseits nur rezitiert. An anderer Stelle führt ein chorischer Wechselgesang großen Stils zu rein chorischer Stichomythie! Ich frage wieder: Ist die Chorstichomythie nicht genetisch älter als die Schauspielerstichomythie? Ist eine noch gesungene Stichomythie nicht älter als eine zumindest auf der einen Seite nur rezitierte? Ist eine gesungene Chorstichomythie (als ein zusammengepreßter, heftiger Chordialog lyrischer Art) nicht ein uraltes Gebilde, eine Urform der archaischen Tragödie? Wenn aber das epirrhematische Gebilde ursprünglich von Chor und Schauspieler gesungen sein soll: in den Hiketiden sind genug und reichliche Stichomythien vorhanden, aber unter allen keine rein gesungene von Chor und Schauspieler zusammen. Warum nicht? Weil der gesungene Dialog von Chor und Schauspieler nicht besteht. Dagegen findet sich eine Chorstichomythie als allerälteste Form.

Die epirrhematische Komposition bedeutet schlechthin Wechsel von Rede und Gegenrede, von Frage oder Bitte und Antwort. Von diesem Merkmal sind noch unverkennbare Spuren aufzeigbar. Zu Beginn des Hiketidenschlusses ist das Lied der Dienerinnen (V. 1035 ff.) eine freilich unerwartete, aber kräftige „Antwort" (V. 1023 ὑποδέξασθε) auf das Eingangslied der Herrinnen. Das Epirrhematische in der Aigypterszene ist trotz aller Verderbnis der Stelle klar. Abwehr und Fluch gegenüber der Drohung. Reichlich haben wir in der Exodos des Stückes (V. 1044—1062), auch in der Chorstichomythie, Gelegenheit, die unmittelbare, frisch natürliche Frage und Antwort in lyrischen Versen zu hören. Ein Teil der Parodos des euripideischen Ion (V. 205 ff.) kann wegen der Spät-

[1] Die Stichomythie i. d. griech. Trag. u. Kom., p. 102.
[2] p. 158, Anm. 2.
[3] Vgl. Wilam., Aisch. Int., p. 240 u. Anm.; Griech. Trag. übers. IV, p. 254; Groß, p. 95 ff.

zeit nicht mehr ins Gewicht fallen, zeigt aber dasselbe. Ähnlich zeigt sich das epirrhematische Element an durch den Terminus δέχεσθαι in Aesch. Hic. 1023. Öfters habe ich dieses δέχεσθαι u. ä. (ἀποδέχεσθαι, διάδοχος) in den Scholien zu Aristophanes gefunden. Athenaios[1] sagt von dem Theaterpublikum: καὶ ἐδέχοντο τὰ τοιαῦτα ᾄσματα οἱ θεαταί. Hierhin gehört in gewisser Beziehung auch das ἐξάρχειν τὸν διθύραμβον, das „den Gesang des Festchores im Gegensatz zur refrainartigen Antwort der Gemeinde" bezeichnet[2]. Ganz am Anfang steht ein wechselnder Vortrag, wohl zweier Mehrheiten: eines Festchores und einer Masse, gewiß eine Art Epirrhematik. Auch Kranz spricht vom „Festchoral als Responsion eines Chores mit einer Masse". Aber die Identität von Chor und Gemeinde einer-, Chor und Chor andererseits, die zwar wahrscheinlich ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

In diesen Gedankengang paßt eine Beleuchtung der von Kranz untersuchten Terminologie der Tragödie. Πρόλογος wird als „unursprünglich" verworfen[3], πάροδος resp. παράβασις und ἔξοδος werden ebenso richtig von ihm als Urbestandteile erklärt. Aus dem Terminus „ὑποκριτής = Antworter"[4] ersieht er das Frage- und Antwortspiel; in der Tat: „Der Antworter gehört auch notwendig zum Fragenden." Wir wissen jetzt, daß auch ein Chor der Antworter sein konnte; ich denke, der antwortende Schauspieler ist der spätere mit zunächst gleicher Funktion. Unverständlich ist mir jedoch, daß Kranz den Terminus ἐπεισόδιον als unursprünglich verwirft; er ist „das durch den Neueintritt einer Person hervorgerufene Stück". Das ist doch das Ursprüngliche, daß zum Chor, der seine Parodos gesungen hat, irgendwer hinzutritt. Die ἐπείσοδος des Antwortenden, die das ἐπεισόδιον erzeugt, schafft die epirrhematische Komposition: Mit dem ersten noch so winzigen ἐπεισόδιον ist das dramatische Spiel da;

---

[1] XIII 601 A.

[2] In den Anfängen des christlichen mittelalterlichen Dramas gibt es das gleiche.

[3] Vgl. diese Arbeit p. 64 Anm. In Übereinstimmung mit Kranz sehe ich noch M. Pohlenz in seinem Werk „Die griechische Tragödie". Gegenteilige Äußerungen finde ich m. E. nicht zu Recht bestehend bei A. Lesky, p. 10 und A. Körte, Phil. Woch. 48 (1928) 1299 f. in der Voranzeige des Buches von W. Nestle, Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie, Stuttgart 1930, p. 25 ff. Ein Urteil über die Entstehung und Bedeutung des Prologes gebe ich nicht, daher auch nicht eine Auseinandersetzung mit Nestles vorgenannter Schrift. Ich glaube nicht, daß in der ältesten Zeit der Tragödie der Schauspieler eher als der Chor einzog oder redete. In den von Lesky p. 8 ff. behandelten Stellen bei Aristoteles und dem Aristoteleserklärer Themistios (vgl. diese Arbeit p. 167) bedeutet πρόλογος „den Teil vor dem λόγος"; das bezeichnet etwas „Unursprüngliches", wenngleich möglicherweise etwas Altes.

[4] Hervorgehoben fand ich diese Bedeutung des Antwortens schon: F. Leo, Der Monolog im Drama, Abh. d. Ges. d. Wiss. z. Göttingen, Berlin 1908, p. 1, 6, 115; J. Fischl, De nuntiis tragicis, Wien-Leipzig 1910, Diss. Philol. Vindobonn. X p. 8; G. F. Listmann, Die Technik des Dreigesprächs in der griech. Trag., Darmstadt 1910 p. 1; P. Graeber, p. 2; F. Helmreich, Der Chor im Drama des Aeschylus, Kempten (im Allgäu) 1915, p. 3.

von dieser Keimzelle wissen wir auch sonst, daß sie allmählich heranwuchs. Die ἐπείσοδος ist uralt. Ἐπεισιέναι aber kann ein Chor, kann ein Schauspielér. In den Hiketiden treten drei Einzelpersonen mehrmals zum Chor, dazu einmal ein Chor in der Aigypterszene. Die Mägdeszene, wie ich zeigte, ist ja Exodos; aber wir sahen, wie der Dichter auch diesen uralten Bestandteil weit ausgestaltet und zu einer dramatischen Szene gemacht hat. R. Arnoldt[1] bezeichnet Wechselgesänge der Choreuten einfach, aber hübsch, als „kleine Szene" des Chores allein. Das bedeutet Lockerung des einfachen Chorliedes zu einem epirrhematischen Gebilde hin. Der Begriff ἐπεισόδιον, dem die ἐπείσοδος eines Chores oder Schauspielers zugrunde liegt, enthält auch den Hinweis auf die epirrhematische Komposition und ist allgemeiner, insofern er auch die ἐπείσοδος eines Chores in sich birgt[2].

Gibt es antike Hinweise literarhistorischer Art auf „eine schauspielerlose Urform?" Davor setze ich die unausweichliche Frage: „Was sagt Aristoteles (1449 a 9 ff.) dazu?". Meines Erachtens liegt in seinen Worten kein Widerspruch vor gegen die Annahme einer solchen Urform; er sagt, die Tragödie stamme von den Satyrn des Dithyrambos und habe viele Wandlungen durchgemacht (πολλὰς μεταβολάς). Er nennt einige dieser Veränderungen, wobei die Verdienste zweier großer Tragiker, des

[1] Die chorische Technik des Euripides, p. 31.

[2] Ich kann hier eine Vermutung nicht unterdrücken. Sollte nicht auf Grund der vorangegangenen Untersuchungen ein neuer Entscheid über das dorische α im tragischen Trimeter zu gewinnen sein?; O. Hoffmann hat in Verbindung mit den antiken Angaben über die Entstehung der Tragödie auf die Herkunft des Schauspielers aus dorischem Sprachgebiet geschlossen (Das dorische α im Trimeter und Tetrameter der attischen Tragödie, Rhein. Mus. 69 (1914), p. 244 ff.). Im Eingang seiner Abhandlung behandelt er, freilich abschlägig, die Ansicht, die ich vortragen möchte: das dorische α entspringt dem Chorlied (vgl. B. Kock, De epigrammatum Graecorum dialectis, Göttingen 1910, p. 29 ff.). Auch B. Kock, der (nach O. Hoffmann zu Unrecht) an ein urattisches α glaubt, gesteht Beeinflussung aus dem dorischen α der lyrischen Poesie zu. Anders urteilt G. Mahlow (Neue Wege durch die griechische Sprache und Dichtung, Berlin 1927): beide Vokale η und α hätten im Attischen nebeneinander existiert. Ich möchte nun genauer meine Ansicht so formulieren: das dorische α ist ein rudimentärer Rest letzten Endes des Chordialogs. Bei Hoffmanns Deutung empfand ich stets als lästig, daß neben die schon längst seit Solon in Athen eingewurzelten Trimeter ein dorischer Iambos treten sollte. Wie aber, wenn wir wissen, daß dem Schauspielerdialog, wie ihn Aischylos fortschreitend stets vermehrt und in der Orestie bis zum Drei-Schauspieler-Dialog entwickelt hat, die nun erkannten Formen des Chordialogs vorausgegangen sind? In der Aigypter-Szene der Hiketiden erhält ein Schauspieler respondierende Trimeterstücke als Ersatz für lyrische Verse; konnte nicht das α nur in diesen epirrhematischen Stücken, einem umgewandelten Teil des ursprünglich ganz lyrischen Dialogs, zunächst noch fortbestehen? Später, als der Schauspieler an Bedeutung gewinnt und seine Rolle an Umfang, nimmt das α ab, und zwar in allen Schauspielerpartien, erhält sich aber doch dauernd in der im 5. Jahrhundert sichtbaren Häufigkeit, aber auch in der willkürlichen Regellosigkeit, wie sie O. Hoffmann festgestellt hat.

Aischylos und Sophokles, hervorgehoben werden. Vollständigkeit wird nicht erstrebt, noch erreicht[1]: τὰ ἄλλ', ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἕκαστον. Das τὰ ἄλλα bedeutet etwa, was Aristoteles weiter betreffs der Komödie sagt: τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα. Und kurz vorher sagt Aristoteles[2]: αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν. Aber er will eben vornehmlich „die Analyse der Begriffe, die theoretische, nicht die historische Betrachtung" der Tragödie fördern. Die Nennung der Vermehrung der Schauspielerzahl ist, im Rahmen des Ganzen betrachtet, neben andern Dingen etwas aus der bekannten und vor Aristoteles schon behandelten[3] Menge an Material Herausgegriffenes. Bei Aristoteles steht gar nicht, wie Kranz[4] will: „beide (scil. Chor und Schauspieler) gehören ihr (scil. der Tragödie) wesentlich und von Anbeginn". Daß aber die Aristotelesstelle das Gegenteil von Kranz' Behauptung beweise, folgt daraus auch nicht. Ich mache indessen auf folgendes aufmerksam: Wenn es richtig ist, daß ein singender Schauspieler in der ältesten Tragödie nicht existiert hat, dann bedingt das λέξεως γενομένης auch bei Aristoteles[5] eine Tragödie, in der es einen selbständigen ὑποκριτής noch nicht gab. Man bemerke auch hier das gegensätzliche τὸ μὲν . . . πρῶτον und λέξεως δὲ γενομένης. Zu den πολλαὶ μεταβολαὶ mag auch der chorische Wechselgesang gehören. — Ich schreibe jetzt erst zwei bekannte Stellen aus: Diog. Laert. III 56: τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἕνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορόν. Athen. XIV 630 C.: συνέστηκε δὲ καὶ σατυρικὴ πᾶσα ποίησις τὸ παλαιὸν ἐκ χορῶν, ὡς καὶ ἡ τότε τραγῳδία· διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον. — Die Stellen wirken für sich. Nicht von Chorlied ist die Rede, sondern von Tragödie und Satyrspiel, und zwar ihrer ältesten Form (πρότερον und τὸ παλαιόν), schließlich das eindeutige: διόπερ οὐδὲ ὑποκριτὰς εἶχον und μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν. Dabei bezeichnet δραματίζειν gewiß nicht einfach lyrische Erzählung, sondern dramatisches Leben: also mindestens Frage und Antwort[6]. Die Stellen besagen dasselbe, aber die Gedankeneinkleidung ist verschieden, daher besonders überzeugend. Wer will sie mißverstehend beseiteschieben? Im Hinblick auf die oben postulierte Urform sind die Angaben ganz in Ordnung und stützen sie. Gleichzeitig sieht man, daß im

[1] p. 1449a 28.
[2] p. 1449a 37.
[3] Ganz herrlich legt Kranz p. 148 die überreiche Fülle an „theoretischem und literargeschichtlichem Material" dar, das dem Aristoteles vorlag.
[4] p. 152.
[5] poet. p. 1449a 22: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο . . ., λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε . . .
[6] G. Hermann (De tragoedia comoediaque lyrica = opusc. VII, p. 217) sagt: „. . . verbum . . . actuosae atque dramaticae (tragoediae) notionem praebet."

Altertum ein rein chorisches Spiel noch für Tragödie gehalten wurde. — Dazu tritt die Notiz Themist. orat. 26, 316 d: ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγῳδία μετὰ πάσης ὁμοῦ τῆς σκευῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν παρελήλυθεν εἰς τὸ θέατρον· καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει, ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον β (addidit Usener) ὑποκριτὰς καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπελαύσαμεν καὶ Εὐριπίδου. Ob Aristoteles und welche seiner hierhergehörigen Schriften[1] die Quelle der Äußerung des Themistios ist, muß unentschieden bleiben. Immerhin hat der als Aristoteles bezeichnete Gewährsmann gesagt, daß der Chor zunächst allein das tragische Spiel bestritt, dann Thespis die Rhesis schuf; also auch hier die Erinnerung an eine schauspielerlose Urform! Die Übereinstimmung mit den zwei vorher genannten Stellen ist deutlich; man vergleiche auch die Bestimmungen: τὸ πρῶτον, πρότερον, τὸ παλαιόν. Pollux, der von Wilamowitz „ein unsicherer Kantonist" genannt wird[2], ist zwar Thespis betreffend anderer Meinung, widerlegt aber jene Stellen sonst nicht: IV 123: ἐλεὸς δ' ἦν τράπεζα ἀρχαία· ἐφ' ἧν πρὸ Θέσπιδος εἷς τις ἀναβὰς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο. Mit Thespis begann also die Tragödie nicht, dem fast allgemein die Erfindung der Rhesis zugeschrieben wird. Man lese dazu im pseudoplatonischen Minos 321a: ἡ δὲ τραγῳδία ἐστὶν παλαιὸν ἐνθάδε (in Athen), οὐχ ὡς οἴονται ἀπὸ Θέσπιδος ἀρξαμένη οὐδ' ἀπὸ Φρυνίχου, ἀλλ' εἰ θέλεις ἐννοῆσαι, πάνυ παλαιὸν αὐτὸ εὑρήσεις ὂν τῆσδε τῆς πόλεως εὕρημα. Man mag, was Suidas s. v. Θέσπις sagt, mit Recht als falsch hinstellen[3], merkwürdig bleibt aber, daß auch da von Tragikern vor Thespis die Rede ist. Auf Grund obiger Stellen wird man jedenfalls nicht annehmen dürfen, daß einfacher Chorgesang von den Alten der Tragödie gleichgesetzt sei, wohl aber Chordialog. Während die genetische Folge der Urform: chorischer Dialog und „epirrhematische Chor-Schauspieler-Partie" mir an sich einleuchtend ist, muß ich gestehen, daß die Grammatikernotizen in Verbindung mit Aristoteles eine historische Reihe ahnen lassen, die wir freilich durch Beispiele wohl nie werden belegen und so außer Zweifel stellen können: 1. Chorlied (Dithyrambos). 2. Lyrischer Chordialog epirrhematischer Bauart; πάροδος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος sind jetzt da. 3. Epirrhematische Komposition von Chor und Schauspieler; (für den in lyrischem Maß singenden Schauspieler fehlt der Beleg in der ältesten Tragödie, er ist mir auch an sich unwahrscheinlich, würde jedoch die angenommene Entwicklung nicht beeinträchtigen.) Die Schauspielerpartie ist im Rhesismaß gehalten. 4 ff. Iambische Rhesis

---

[1] Daß bei Themistios Zuverlässiges über Thespis aus des Aristoteles περὶ ποιητῶν vorliege, bejaht Wilam. (Neue Jahrb. f. klass. Altert. 1912, p. 467); vgl. Lesky, p. 8 f. und W. Nestle a. a. O., p. 13.

[2] N. Wecklein, Sitzb. d. Ak. d. Wiss. zu München 1893 II, p. 430.

[3] Dieterich, Epigenes 12, PW VI 1, 64. — Für die Stellen über Thespis vgl. F. Jacoby, Das Marmor Parium, Berlin 1904 ep. 43, dazu p. 108.

des Schauspielers allein[1]; iambischer Dialog zwischen Schauspieler und Chorführer; besonders Schauspielerdialog.

Die Annahme des Doppelchordialogs, eines uralten ἐπεισόδιον, als einer (nicht der) tragischen Urform erscheint durchaus nicht widersinnig. Auch in der eigentlichen Chorlyrik finden sich Doppelchöre; die zusammenhängend zu überblicken, ist nicht meine Aufgabe. Von einem Dreichore setze ich hierher das bei Plutarch Lycurg 21 überlieferte dorische Chorstück: τριῶν γὰρ χορῶν κατὰ τρεῖς ἡλικίας συνισταμένων ἐν ταῖς ἑορταῖς ὁ μὲν τῶν γερόντων ἀρχόμενος ᾖδεν: „Ἁμές ποκ' ἦμες ἄλκιμοι νεανίαι." ὁ δὲ τῶν ἀκμαζόντων ἀμειβόμενος ἔλεγεν: „Ἁμὲς δέ γ' εἶμες· αἱ δὲ λῆς, αὐγάσδεο." ὁ δὲ τρίτος ὁ τῶν παίδων· „Ἁμὲς δέ γ' ἐσσόμεσθα πολλῷ κάρρονες." Dazu stimmt Pollux IV 107: τριχορίαν δὲ Τυρταῖος ἔστησε, τρεῖς Λακώνων χορούς, καθ' ἡλικίαν ἑκάστην, παῖδας, ἄνδρας, γέροντας. — Dreifache Chöre bei den Römern erwähnt z. B. Dionys. von Halicarn. Arch. Rom. VII 72, 5: ἠκολούθουν δὲ τοῖς ἀγωνισταῖς ὀρχηστῶν χοροὶ πολλοὶ τριχῇ νενεμημένοι, πρῶτοι μὲν ἀνδρῶν, δεύτεροι δ' ἀγενείων, τελευταῖοι δὲ παίδων. Auch das weibliche Gefolge des Dionysos ist eine dreigeteilte Schar unter ihren Führerinnen Agaue, Ino und Autonoe[2]. — G. Kaibel[3] sieht den Doppelchor als typisch für die älteste Komödie an (der dann wohl in dieser dramatischen Gattung aus einander angreifenden Teilen bestanden hätte); Wilamowitz widerspricht in der Lysistrateausgabe[4]. Kranz[5] hat die epirrhematische Szene zugleich als Urform der Tragödie und Komödie zu erkennen geglaubt. Ob dann nicht auch lyrischer Chordialog in der Komödie das frühere Element war, wie in der Tragödie?; denn beide gehen aus dem singenden Chor hervor. Th. Zielinski[6] erkannte Antichorie für die altattische Komödie mit ᾠδή und ἀντῳδή; in der ältesten Tragödie (Aesch. Hicet. 1052 ff.) fanden wir auch ein antodisches Strophenpaar[7]. In der Lysistrate haben wir zwei gegeneinander tätlich handelnde Chöre von Weibern und Greisen auf der Bühne[8]; aber das ist unter den erhaltenen Komödien des Aristophanes singulär und liegt dazu weit ab von den Anfängen des komischen Spiels. — Auch an eine späte Parallele will ich erinnern: Gerade für die Entstehung der mittelalterlichen Dramen spielen oftmals

---

[1] Hierher gehören vornehmlich die Botenreden.

[2] Vgl. H. Usener, Dreiheit, Rhein. Mus. 58 (1903) 1 ff., der mehrere Beispiele bringt.

[3] Kratinos' Ὀδυσσῆς und Euripides' Κύκλωψ, Herm. 30 (1895), p. 80. Kaibel hat in des Kratinos' Ὀδυσσῆς einen Doppelchor festgestellt und unter Verweis auf Th. Zielinski (Die Gliederung der altattischen Komödie, Leipzig 1885, p. 249 ff.) urteilt er dann: „Für mich ist es eine völlig gesicherte Tatsache, daß die älteste Kunstform der Komödie einen Doppelchor verlangte."

[4] Aristophanes' Lysistrate, Berlin 1927, p. 14.

[5] p. 165.

[6] p. 267.

[7] Darauf machte schon Zielinski, p. 286, aufmerksam.

[8] Vgl. auch Adelgard Perkmann, Streitszenen in der griech.-röm. Komödie, Wiener Studien 45 (1926/27), p. 33 f.

in den Tropen Wechselgesänge zweier verschiedener Mehrheiten von Engeln, Frauen am Grabe, Hirten usw. eine große Rolle, also eine Art echt chorischen Wechselgesanges. W. Creizenach[1] schreibt: „Das religiöse Schauspiel ... ist aus den kirchlichen Gesängen hervorgegangen, die ... insofern einen dramatischen Keim enthielten, als bei manchen Anlässen eine Teilung des Sängerchors in zwei Halbchöre stattfand, oder auch das Volk im Wechselgesang auf den Gesang des Klerus antwortete." An diesen christlichen Chören ist es interessant, daß sie in echt epirrhematischer Form vortragen, in Frage und Antwort[2]. In den Tropen, den Keimzellen des mittelalterlichen Spiels, finden wir sogar handschriftlich Int (errogatio) und Resp(onsio) hinzugefügt. Ich führe ein einziges uraltes Stück der Art an: Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae? Ihesum Nazarenum, crucifixum, o celicolae. In solchen wechselweise gesungenen Weihnachts- und Ostertropen ist die Urform des christlichen Schauspiels zu suchen.

Zum Schluß spreche ich das, was mir sicher scheint, noch einmal aus: Der lyrische Doppelchordialog, auch in seinem Extrem, der gesungenen Chorstichomythie, ist auf Grund der Analyse des Hiketidenstückes mit Sicherheit als eine (ob: die?) Urform, besser als ein Urbestandteil der Tragödie zu bezeichnen. Dieser Doppelchordialog gehört genetisch und, nicht unwahrscheinlich, auch chronologisch vor die Beteiligung eines regelrechten Schauspielers, mag der ὑποκριτής zunächst gesungen (was ich ablehnen mußte) oder rezitierend gesprochen haben. Aus dem unisonen Chorlied wird der Chordialog, wird die Chorstichomythie. In der epirrhematischen Komposition übernimmt ein Schauspieler die Antwort auf die Frage des Hauptchores in ursprünglich respondierenden Rhesisversen. Ob diese beiden Entwicklungsphasen auch historisch in einer größeren Zeitspanne sich gefolgt sind, ist nicht zu entscheiden. Die Hiketiden bieten noch Beispiele rein chorischer wie gemischter epirrhematischer Komposition. Die weiter folgende Entwicklung (πολλαὶ μεταβολαί) vollzieht sich klarer: Die selbständigen Schauspielerpartien erscheinen als Einzelvortrag und als Dialog. Der an Bedeutung verlierende Chor beschränkt sich allmählich auf stetig abnehmende Gesangspartien. Langsam tauchen die umfänglichen Schauspielergesänge auf, oft noch mit dem Chor abwechselnd (κομμοί), auch allein (μονῳδίαι), sogar Schauspielerduette (τὰ ἀπὸ σκηνῆς.). In des Sophokles Jugendstück Thamyras (wohl um 465) scheint die hexametrische Monodie mit dem Chorgesang der Musen gestritten zu haben; Thamyras, der Vertreter der Monodie, unterliegt: aber von jetzt ab dringt der Schauspielergesang vor gegenüber dem Chorgesang, bis wir in des Euripides

---

[1] Geschichte des neueren Dramas I, Halle 1893, p. 47.

[2] W. Meyer aus Speyer: Fragmenta Burana, Festschrift zur Feier des 150jährigen Bestehens d. königl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Berlin 1901, p. 33 ff.; vgl. Groß a. a. O., p. 105 f.

Orestes (V. 1369—1502) die lange Arie des phrygischen Sklaven durch Trimeter des Chorführers eingeteilt vernehmen: eine vollkommene Inversion der ursprünglichen Rollen von Chor und Schauspieler ist eingetreten. Ein noch schärferes Extrem nennt Kranz[1], „die so oft höchst trivialen Abschlußverse des Chorführers hinter einer längeren Schauspielerrede". Der Chor, ursprünglich die dramatische Keimzelle der attischen Tragödie, ist zur unbequemen Last geworden.

[1] p. 157.

Vita.

Natus sum Joseph Lammers in vico qui Emsdetten vocatur in ea Guestphaliae parte quae ad septentriones spectat sito ipsis Kalendis Sextilibus anni 1906 patre Ludovico, Lidwina e gente Ontrup matre, quam ante paucos annos mortuam esse graviter doleo. Fidem confiteor catholicam. Litterarum initiis imbutus scholam vici patrii Latinam, deinde quattuor per annos gymnasium Dionysianum Rheinense frequentavi. Vere anni 1925 maturitatis testimonium adeptus studiis philologicis et geographicis me dedi duo semestria Monasterii, tertium Monaci; deinde Monasterium remigravi. Et praelectionibus et exercitationibus ut interessem, benigne permiserunt viri doctissimi: Becher †, Haushofer, Heisenberg †, Schwartz, Stroux Monacenses; Kreutzburg (nunc Gedanensis), Ettlinger †, Heinermann, Kabitz, Koppelmann, Tischleder, Wegner, Wiese † Monasterienses. Praecipue viri doctissimi, quibus plurimum debeo, Hoffmann, Mecking, Muenscher, de Salis (nunc Heidelbergensis), Schoene, Sonnenburg Monasterienses cum scholis tum seminariis me docuerunt. Quibus omnibus viris gratiam habeo maximam semperque habebo, imprimis Carolo Muenschero, qui quantopere in hac commentatione conscribenda consilio atque opera me adiuverit, numquam obliviscar.